Hugo von Hofmannsthals Lustspieldichtung.

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von

Paul Werner Müller

aus Hamburg.

Niedermarsberg
Druckerei und Verlag Heinr. Boxberger
1935.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Franz Zinkernagel und Dr. Eduard Hoffmann-Krayer.

Basel, den 10. Februar 1934.

Prof. Dr. H. Lüdeke
Dekan.

R. UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt:

S.

I. Einleitung 1

II. Ueberblick über die Entstehung und Entwicklung der Hofmannsthal'schen Lustspieldichtung 5

Loriszeit — „Mutter und Tochter" — Wendung zum Sozialen — „Silvia im ‚Stern'" — Der Florindostoff — „Der Rosenkavalier" — „Lucidor" — „Die Heirat wider Willen" — „Ariadne auf Naxos" — „Die Lästigen" — „Der Sohn des Geisterkönigs" — „Der Bürger als Edelmann" — „Dame Kobold" — „Der Schwierige" — „Der Unbestechliche" — „Danae" — „Arabella."

III. Das österreichische Erbe als Grundlage für Stoff und Stil . . 22

1. Der österreichische Charakter 23

Sinn für Klarheit — Mutterwitz — Einfachheit — Kargheit des Ausdrucks — Sinn für das Gemäße.

2. Die österreichische Gesellschaft 29

Stände — Ueberbrückung der Stände — Das höhere Gemeinsame.

IV. Die Tradition des Theaters und die Form der Hofmannsthalschen Lustspiele 32

1. Ueberlieferte Formen 32

Commedia dell'arte — Volksstück — Rollenstück

2. Ueberlieferte Formelemente 37

Zwei Welten — Die „Moral" — Allegorie — Parodie — Einzelne Motive.

V. Charaktere und Handlungen im inneren Aufbau der Lustspiele und in der Einzelgestaltung 46

1. Grundrisse 46

Episodenstück — Charakterlustspiel — Gesellschaftskomödie

2. Charaktere 57

Art der Charakteristik — Episodenfiguren — Charakterfiguren — Zwischengestalten.

VI. Sonderart 62

1. Komik 62

Fortfall des Derben — Ironie — Humor.

2. Atmosphäre 67

3. Grundthema 73

VII. Stellung zum deutschen Lustspiel 79

I.

Die Welt im Lustspiel zu gestalten, bedeutet eine künstlerische Aufgabe strenger innerlicher Gesetzlichkeit. Stärker als bei anderen Gattungen ist Form und Gegenstand bestimmt von den Wirkungsbedingungen eines Urelements, des Komischen. Denn das Gewicht liegt nicht in dem unbegrenzten Bereich des menschlichen Inneren; sondern gerade dort erst wird das Darzustellende komisch, wo es begrenzt ist, wo es sich äußert und in Erscheinung tritt. Wir müssen es selbst erfassen, nicht etwa seine Nachwirkungen und Erfolge, sondern das Erscheinende als Gegenwärtiges, als Vorgang, auf den wir reagieren, sei es mit unserem Ueberlegenheitsgefühl, sei es infolge unserer Verblüffung. Denn darin, daß es lebendig für uns da sein muß, stimmen alle Theorien des Komischen überein. Daher ist der Kunstgegenstand hier fest an jene äußeren Erscheinungsweisen gebunden, die Lust oder Lachen erregen, und kann sich nicht in jede Form kleiden wie das Tragische, das von innen her wirkt. Daher haben sich bestimmte Aeußerungsformen gefunden, die ihm die eigentliche komische Wirkung geben. Und daher trägt jedes Lustspiel, mehr als andere Dichtung, außer den Sonderheiten, die der Verfasser hinzubringt, vieles, was über das Einzelwerk hinausgeht und Kunst- und Gattungsgut ist, innere Gesetzlichkeit.

Die Betrachtung der Lustspieldichtung eines Dichters wird also notwendigerweise von diesen allgemeineren Gesichtspunkten geleitet werden, um so das Besondere zu erkennen. Zunächst ergibt die Hauptbedingung — daß das Lustspiel lustig, heiter, komisch sein soll — außer der Gesetzlichkeit auch die Grundlage des Ganzen: das Komische ersteht aus der Gegenwärtigkeit des Seins, aus der Erscheinungsform und dem Vor-sich-gehen; darum wird sich das komische Drama an diejenigen Formen des Lebens halten, welche die Aeußerungen und gegenwärtigen Vorgänge ausmachen, an die Beziehungen und Berührungen zwischen Menschen, nicht aber an Schicksal und Weltgesetz. Es wird das Soziale, das Dasein gestaltet. „Die wirkliche Komödie", so erläutert Hugo von Hofmannsthal dieses Grundphänomen, „die wirkliche Komödie setzt ihre Individuen in ein tausendfach verhakeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem."[1])

Keine Theorie des Lustspiels vergißt diesen Bestandteil; sei es auch verborgen, sei es auch nur in dem Hinweis auf das Lächerliche, immer

[1]) Berührung der Sphären, Berlin 1931, S. 260.

findet es sich[2]); denn das Lachen selbst ist eine soziale Funktion, wie Bergson nachweist[3]). Hofmannsthal aber stellt dieses Grundverhältnis so klar dar, weil es in seinem Schaffen und Denken überall einen bedeutenden Platz einnimmt. Ihm ist nie genug, wenn das Leben nur ein naturhaftes oder nur ein kosmisch-problematisches ist. Er drängt immer wieder dazu, die Fülle des Aufgenommenen, Gewußten und Geahnten zu verwirklichen; darum sucht er das Leben dort, wo es wahrhaft menschliches, geselliges ist. Die Gesellschaft ist ihm das Mittel, die höheren Werte zu verwirklichen. Er liebt die Gesellschaft, zugleich aber sieht er das Lachenswerte an ihr; er will sie so haben, wie er sie träumt: hingenommen, aber auch hinnehmend. Das Soziale ist bei ihm zugleich Mittel und Ziel.

Aus der bleibenden Gesetzlichkeit des Lustspiels kommen ferner Typen und Motive und besonders dabei wirken die Bedingungen des Theaters mit, für das die Komödie ja noch ausschließlicher gedacht ist als das ernste Drama, das sich vielleicht auch auf der „inneren Bühne" beleben kann.

Diese überkommenen Momente formen sich im Lustspiel nach des Dichters Eigenart. Hofmannsthal setzt hierbei mit dem Erbe an, das ihm seine heimatliche Kultur überliefert: Theater und Motive haben bei ihm österreichische Färbung; aber darüber hinaus gibt er durch die eigene Kunst dem Tradiierten sofort ein eigenes Gesicht.

Tief geht die Uebernahme des Ueberlieferten oder des aus der Gesetzlichkeit Gegebenen bei ihm nie, aber die Anregung ist häufig. Denn Hofmannsthals Stellung zu den Einflüssen älterer literarischer Werke ist besonders. Wird sie recht betrachtet, so ergibt sich eine wichtige Folgerung für die Erforschung seiner Kunst. Zunächst erfaßt er geeignete Werke als Vorlagen und Stoffe zur „Nachdichtung"; aber die fremde Schöpfung wirkt nicht anders als etwa ein Naturereignis oder ein inneres Erlebnis. Die Kunst gibt ebenso Anregungen wie das Leben, und das Ergebnis ist nicht m e h r Nachdichtung, als jedes Kunstwerk mimesis ist. Denn „was uns zur Betrachtung der Vergangenheit treibt", sagt Hofmannsthal im „Buch der Freunde" (S. 111), „ist die Aehnlichkeit des Gewesenen mit unserem Leben, welche ein Irgend-wie-eins-Sein ist." Und diese „Allgegenwart der Vergangenheit" durchzieht sein Werk.

Anfänglich, in der rein ichbezogenen Jugendepoche, ist es staunende Gewißheit,

---

[2]) Gottsched etwa, Kritische Dichtkunst, 1730, S. 599; Aristoteles, Poetik, Kapitel 5, gibt durch die Erläuterung des Lächerlichen als einer Abirrung und Entstellung, welche weder Schmerz noch Schaden bereitet, schon die Begrenzung auf das Maß des sozialen Umgangs; deutlich bei Hettner, Das moderne Drama, hsg. v. Merbach, S. 142, oder K. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, 1923, S. 2

[3]) H. Bergson, Le Rire, 1930, S. 6, 8.

„Daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar[4])."

Später sieht er die Kunst als das Medium dieser außerordentlichen, die Grenzen des Ich sprengenden Bereicherung. Vom Dichter sagt er: „Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten. . . Die Toten leben in ihm, denn für seine Sucht, zu bewundern, zu bestaunen, zu begreifen, ist dies Fortsein keine Schranke. Er vermag nichts, wovon er einmal gehört hat, wovon ein Wort, ein Name, eine Andeutung, eine Anekdote, ein Bild, ein Schatten je in seine Seele gefallen, jemals völlig zu vergessen." (Ber. d. Sph. S. 58 f). Und von Gemälden, die an dieser Stelle die ganze Kunst repräsentieren, heißt es: „Sie hängen da, und immerfort ergießt sich aus ihnen in uns, wie in ein geräumiges Becken, ein Längstvergangenes als Gegenwärtiges. Wie der Strahl eines Sternes, so trifft uns mit diesen Farben die Spiegelung einer längst versunkenen Vergangenheit, in einem längst aufgelösten Gemüt." (Ber. d. Sph. S. 38).

Hierin ist Hofmannsthals absichtsvolles Beschäftigen mit der Vergangenheit begründet, wenn er große Gestalten der Geschichte seines Volkes betrachtet, um ihrer Wirklichkeit in der Gegenwart willen: Maria Theresia — um des von ihr geschaffenen Lebensstiles, Prinz Eugen — um der Grundlegung der habsburgischen Politik, Grillparzer — um seiner begriffbildenden Sammlung österreichischen Geistes willen. Darüber hinaus aber ist der Einfluß der Tradition durchaus immanent. Die dichterischen Grundformen sind, wie vorangegangene Schöpfungen sie ausgestaltet haben, in ihm ständig lebendig, ohne daß die persönlich aktiven Vorgänge des Schaffens daran rühren. Das Ueberlieferte ist Element. Es gibt größere und kleinste Aehnlichkeiten mit Vergangenem. Aber erst in ihrer umgestalteten Form und ihrer Stellung im neuen Ganzen besteht die Wirkung, die sie jetzt ausüben. Eine übernommene Verkleidungsscene (im „Rosenkavalier": die Intrigantin tritt als verlassene Frau des Verspotteten auf, IV, 229) hat nicht mehr Aehnlichkeit mit dem Urbild bei Molière (Monsieur de Pourceaugnac, II, 7, 8) als mit einem wirklichen, erlebten Fastnachtsscherz.

Nur in dieser Richtung wird der forschende Blick über literarhistorische Fakten hinaus zur Wesenserkenntnis dieser Dichtungen kommen können. Denn das ist ein Unterschied der Hofmannsthalschen Kunst zu anderer, bei der die geschichtliche Vergleichung viel mehr Erfolge erzielen wird: von allen Seiten kommt die Welt in ihn hinein, aus allem kann er die Vision erschaffen. Nicht das Auserwählte erhebt ihn, sondern all

[4]) Gesammelte Werke, Berlin 1923/24, Bd. I, S. 14. Hierauf beziehen sich die Zitate, soweit nichts anderes bemerkt ist.

und jedem Ding vermag er die Bedeutung zu entnehmen.

„Er fühlte traumhaft aller Menschen Los,
So wie er seine eignen Glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß." (I, 18)

Offen sein nach allen Seiten — so fügt sich, was man als „Relativierung des Ich" nachgewiesen hat[5]), in die literarische Situation des Dichters ein. Auch das bedeutsame Ineinander von Traum und Wirklichkeit führt gerade zu dieser allseitigen Verbundenheit um des Schaffens willen[6]). Und hier setzten auch die irrtümlichen Urteile an, die nur „Aesthetentum" lesen konnten aus dieser Gabe, in allem Erscheinenden eine Offenbarung zu finden.

In solcher Weise wandelt Hofmannsthal, was ihm Tradition und Gattungsbedingung übermittelt. Um das Wesen seiner Lustspieldichtung zu erkennen, geht die Untersuchung also über Einzeleinflüsse hinweg und setzt da ein, wo der Dichter das Vorgefundene und Ererbte umgestaltet. Von außen nach innen vorschreitend, muß sie die verschiedenen Schichten zu sondern suchen, aus denen das Gesamtgebilde besteht. Das heimatliche Kulturerbe, dessen Einfluß, wie erwähnt, die erste Umgestaltung des Ueberkommen vornimmt, bildet die allgemeine Grundlage, auf der die jeweiligen Vorgänge ruhen. Das Theater mit seinen überlieferten Bedingungen weist dann auf die spezielle Form von Hofmannsthals Lustspielen. Die innere Entsprechung dieser speziellen Form ersteht aus der ihm eigenen Charakterisierung der Figuren. Und so kann sich schließlich die Sonderart, das Wesen dieser Lustspieldichtung ergeben: der besondere Ton der Komik, auf den die Spiele abgestimmt werden, die Atmosphäre als ein vereinendes Medium für die einzelnen Bestandteile und damit die Grundbedeutung. Denn Hofmannsthal hat sich hier ein Ganzes geschaffen, so sehr seiner inneren Form gemäß, daß das heitere Spiel, bestimmt für die laute bunte Welt des Theaters, mittragen kann an der hohen Bedeutung, die der Dichter in seinem gesamten Werk aus tiefer Verinnerlichung her erstrebt.

Rudolf Pannwitz faßt in seiner schönen Studie über Hofmannsthals Komödien das hier Erstrebte zusammen: „Die wirkliche Komödie, und auch die humoristisch-derbste, ist nur drastisch, weil sie geistig ist. Sie ist immer einsam und ihr Triumph ist: das Leben selbst über alle Begriffe vom Leben zu erhöhen und alles wahr und zugleich schön sehen zu können[7])".

[5]) Franz Koch, Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl, Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1930, S. 257 ff. Der Zustand ist in seinen Erlebnisfunktionen dargestellt, ohne die Konsequenz für des Dichters vielseitiges literarisches Erbe.

[6]) Vgl. Olga Brand, Traum und Wirklichkeit bei Hofmannsthal, Diss. Münster 1932, wo leider auch der Nachweis für diese indirekten literarischen Beziehungen fehlt.

[7]) In: Das junge Deutschland, Jg. 1, Heft 7, 1918, S. 222.

II.
Ueberblick über die Entstehung und Entwicklung der Hofmannsthalschen Lustspieldichtung.

Hugo von Hofmannsthal begann sein dichterisches Schaffen als Lyriker. Eine ursprüngliche Einsicht in das wahre Wesen der Dinge und der Welt bildeten die Erlebnisgrundlage. Das Gedicht und das lyrische Drama waren die Formen, um sprachgewaltig den „glorreichen, aber gefährlichen Zustand" des jungen Dichters, den „anticipierten Weltbesitz", die „Präexistenz" in der Wirklichkeit abzuspiegeln[8]). Auserlesene Einzelgestalten wurden gezeigt:

„Wie selig ich, der trinkt, wo keiner trank,
Am Quell des Lebens in geheimer Nähe." (I, 85)

Und dieser „erhöhte Zustand" fand seinen Ausdruck durch die gleichnishafte Wiedergabe der tiefen Einblicke in die Urverbundenheit des Lebens; denn das war die hohe Mission dieses noch weltfernen Dichters: „Ueber alles setzt er das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals wieder völlig so treffen[9])." Weltfern war er noch, wie die Schüler in Tizians Garten von der Stadt fern abgeschlossen leben (Der Tod des Tizian, I, 59). Was außen ist, galt nur als Träger des größeren Sinnes, der von dort her in ihm erwuchs. — Damals fand er sich mit Stefan George[10]) zusammen. „Wir sind in einem Hain, den wie eine Insel die kühlen Abgründe ungeheueren Schweigens von den Wegen der Menschen abtrennen", sagte er von dessen Gedichten (Loris, S. 250). Aehnliches gilt auch von den seinen. Nur daß die Wendung nach innen bei ihm auch eine höhere Schau nach außen bedeutete:

„Ihm bietet jede Stelle
Geheimnisvoll die Schwelle;
Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin." (Lebenslied, I, 8)

Wenn nun in dieser Zeit der Plan zu einem Lustspiel entsteht, so kann das keinen anderen Grund haben als die Sehnsucht nach dem Leben, mit der Tizians Schüler die Stadt „in Schönheit lockend" drunten liegen sehen (I, 67). Das erst aus dem Nachlaß des Dichters veröffentlichte Szenar „Mutter und Tochter, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie[11])", das

---

[8]) Hierzu und zum Folgenden vgl.: Hofmannsthals „Ad me ipsum", herausgegeben und erläutert von Walther Brecht, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1930, S. 319 ff.

[9]) Loris, die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1930, S. 259.

[10]) vgl. die verwandten Kunstansichten in den Blättern für die Kunst (Auslese aus den Jahren 1892/98, I. S. 10, 21, 114 u. ö.)

[11]) Die neue Rundschau, Berlin, November 1929, S. 624 f.

auf das Jahr 1899 datiert — in die letzte Zeit der Loris-Epoche fiele[12]), hätte also als einer jener Versuche des „Durchdringens aus der Präexistenz zur Existenz" (Ad me ipsum, a. a. O. S. 322) zu gelten, als das Anstreben jener zweiten Entwicklungsstufe, die die dichterische Auserlesenheit mit dem Leben verknüpfen will. So sollten denn hier die inneren Verhältnisse einer gräflichen Familie — unzweifelhaft in Wien, obgleich nichts angegeben ist, — entwickelt werden. Das Interesse knüpft sich an die Fragen sozialer Unterschiede, an die Standesmischung — Probleme, die dem Gedankenkreis der Jugenddichtungen sonst ganz fern lagen, die aber durchaus der Blickrichtung eines Lustspiels entsprechen. Der Kammerdiener ist der Liebhaber und heimliche Vater, und die devote Haltung zu seinen nächsten Menschen, sein schweigsames Mitansehen, wie Geliebte und Tochter einem Musiker mit unangenehmen Eigenschaften den Hof machen, spiegelt ironisch die heimliche Rivalität von Mutter und Tochter. Dieses Durcheinander von Maskerade und offener Bewunderung, das ganze Versteckspielen vor einander und vor der Wahrheit löst sich schließlich, im Bekenntnis zu den Gegebenheiten: die Familie findet sich. Marie Thérèse, die Tochter, hat noch am meisten von der Haltung der auserlesenen Figuren aus den lyrischen Spielen: sie lebt in einer „sehr hochgespannten Weltanschauung", mit elementarer Hingabe an die in ihr erwachenden Motive: so war Claudios irrende Vorstellung vom Leben (Tor und Tod) und so die Liebe der „Frau im Fenster"; Marie Thérèse erkennt mit Schrecken ihren Wahn und die Verstellung rings, erkennt, daß die bewunderte Mutter ihre Rivalin ist: darin steckt ein wenig von jener „bänglichen Seite der noch unvollkommenen Verknüpfung mit der Welt" (Ad me ipsum, a. a. O. S. 322).

Aber es kam garnicht zur Ausführung dieses Planes. Denn zu gleicher Zeit (1899) drängte den Dichter die Frage, wie der begonnene introspektive Weg fortgesetzt werden könnte, zur Entscheidung: „Das Bergwerk zu Falun" entstand[13]), und die aus dem Alleinheitserlebnis der Jugend gleichnishaft, durchsichtig gewordene Sprache mußte erst in ihrer Neigung und letztlich doch Unfähigkeit, das reine Wesen der Dinge auszudrücken, erkannt werden (Der Brief des Lord Chandos, II 175 ff): diese bald über das Sprachliche hinausgreifende Krisis galt es zu überwinden, dann konnte endlich der Anschluß an das Leben gefunden werden: die Griechendramen entstanden, die Verbindung mit dem Theater, mit der Musik begann.

---

[12]) Die Vermutung liegt nahe, daß es später liegt. Etwa 1903 oder noch später, gemäß der Erwähnung: „Die Mutter ist ein Geschöpf mit grauendem Haar, voll Güte und Süßigkeit, wie jetzt die Duse", was der Darstellung in dem Aufsatz „Die Duse im Jahre 1903" (Loris, S. 237) entspräche. In dem Entstehungsjahr des „Bergwerks" 1899 ließe es sich nur als ein verfrühter Nebenplan begreifen.

[13]) vgl. Walther Brecht, Ueber Hugo von Hofmannsthals „Bergwerk zu Falun", in Corona III, 2, München, Dezember 1932, S. 210.

Die Abgeschlossenheit der Lorisepoche ist also überwunden. Jetzt erstehen Aufgaben und Probleme in jener Lebenssphäre, wo der einzelne mit den anderen zusammentrifft, wo das Individuum sich gegen die Umwelt zu behaupten hat. Dieser Zusammenstoß muß nun nicht mehr nur Reaktionen auslösen, die das Ich sofort über sich selbst hinausführen zum Schicksal, zu ewigen Gesetzen, es muß also nicht stets tragisch sein; denn die Sprengung der Ichbezogenheit hat den Beziehungen nach außen eigenen Wert verliehen, die unmittelbaren Aeußerungen des Daseins, die gegenwärtigen Ereignisse sprechen nun für sich selbst. Die Verhältnisse und Berührungen zwischen Menschen sind dem Dichter wichtig, das Soziale ist ihm wichtig.

Es war schon gezeigt worden, daß das künstlerische Mittel, um das Leben als Gegenwärtiges, als Dasein aufzufangen, das Lustspiel ist. Dazu also ist für Hofmannsthal jetzt die Zeit gekommen. Der erste neue Versuch nimmt manches wieder auf, was in dem verfrühten Plan angerührt war: es ist die 1907 begonnene, „im österreichischen Dialekt geschriebene Komödie" „Silvia im ‚Stern'[14])", die der Dichter noch 1908 zu Ende zu bringen vorhat[15]). Wieder geht es wie in „Mutter und Tochter" um die Standesmischung, um Adelsmilieu und österreichische Gesellschaft. Aber dort war die Liebe — die der Mutter und der Tochter zu dem parvenuhaften Musiker — das Hindernis zum Glück: hier kommen von allen Seiten Fallen und Hindernisse, die sich der Liebe des jungen Grafen zu Silvia in den Weg stellen, zu Silvia, in die alle verliebt sind und über deren Person und Herkunft die widersprechensten Nachrichten den österreichischen Landgasthof zum „Blauen Stern" durchschwirren; wie denn überhaupt der Widerspruch hier blüht und — dem frühen Szenar verwandt — die Unwahrheit: der eine, der Baron, lügt aus Passion, intrigiert, setzt Schwierigkeiten in die Welt, der andere, sein „Sekretär" Lauffer, schwärmt und schwindelt um der Illusion willen, und Silvias Tante, „diese Madame Laroche mit dem Namen aus der Theatergarderobe und der konfiszierten Physiognomie", tut es, um Silvias Heirat zu beschleunigen. Nur Johann, der Diener des Grafen, scheint die bitterböse Wahrheit zu sagen, daß der junge Herr diese zweideutige Person nicht zu seiner gnädigen Frau machen dürfe, „werden schon zu Gnaden halten", solche Aventüre sei keine ernste Angelegenheit . . . aber auch er spricht nichts anderes aus als die Standesvorurteile seiner Herrschaft. Das gesellschaftliche Dasein gibt also Gegenstand und Lustspielkampf. Die Stimme der Wahrheit und des echten Gefühls hätte Silvia zu führen — aber dies fehlt, denn mehr als der erste Akt ist nicht zustande gekommen.

---

[14]) In Hesperus, ein Jahrbuch von Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Borchardt, 1909, S. 115/157.

[15]) Hierauf ist wohl die Bemerkung an Richard Strauß vom 18. 10. 1908 zu beziehen. Vgl. Richard Strauß, Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1926, S. 39.

Dieser aber erscheint dem Dichter doch bedeutsam genug, um seinen Platz in dem Jahrbuch „Hesperus“ zu finden, das, als er sich von Georges trennte, von seinem Kreise herausgegeben wurde. Das Lustspielfragment, inmitten ähnlicher Werke der Lyrik und der Erneuerung, wie der Kreis der Blätter für die Kunst sie pflegte, ist als erster Ansatz dieser Art die deutliche Hinwendung zu einer von Georges Kunstgesetzen abgewiesenen Haltung[16]), zu dem Glauben, daß des Dichters Mission mehr in der vielseitigen Belebung einer Welt bestehe als in der vorbildhaften Heroisierung einzelner Gestalten[17]). Mehr also in der Herüberrettung eines überlieferten Milieus liegt die Aufgabe, in der Veredelung volkstümlicher Elemente und schließlich besonders in der unmittelbaren, weitgreifenden Wirkung auf die Welt durch das Theater, dem sich die Musik zuordnet[18]), durch sei es humorische, sei es tragische Gestaltung vorgelebten Lebens — Hofmannsthals ganzes Schaffen nimmt jetzt die hier schweigend dokumentierte Richtung.

Die Arbeit an „Silvia im ‚Stern‘“ wurde zurückgestellt um eines anderen Komödienstoffes willen, der Hofmannsthal seit dem Sommer 1908 beschäftigt[19]) und ihm zwei Jahre hindurch Sorgen macht, ja ein Dezennium später noch einmal in neuer Bearbeitung auftritt. Es handelt sich um einen „aus dem Casanova geschöpften“ Stoff[20]): Florindo heißt der Abenteurer in diesem recht österreichischen Venedig und sein Flug von Frau zu Frau, der auch die Bräutigamsreise einer jungen Bäuerin streift, ist der Vorgang. Schon einmal hatte Hofmannsthal die Casanovafigur behandelt in „Der Abenteurer und die Sängerin“ (1899, V, 3). Dort erschien sie ernst, dämonisch und verworfen; hier in der Komödie — „das Element der Komödie ist die Ironie“ (Ber. d. Sph. S. 260) — hier ist das Thema aus den moralischen Bindungen gelöst, ironisch gestaltet.

Das Fragment „Florindo und die Unbekannte[21])“ gibt, als „erster Aufzug“, die Einleitung: Florindos Macht und persönliche Wirkung tritt an einer Reihe unterschiedlicher Personen in Erscheinung, — das psychologische Phänomen des liebenswürdigen Verführers, dargestellt in weitem gesellschaftlichen Rahmen. Alle haben ihn gern, ja sind ihm dienstbar, nur um in seiner Nähe zu weilen, mag er auch noch so unstät mit ihnen verfahren sein. Zumal an der Unbekannten, die gekommen ist, um diesen Geliebten ihrer Freundin vor der Rache des Bruders zu warnen, zumal an dieser halb neugierigen, halb ablehnenden Frau erweist sich sein Zauber. Anfangs noch empört über die oberflächlich schnelle Art, wie er enflammiert

---

[16]) vgl. Friedrich Wolters, George und die Blätter für die Kunst, Berlin 1930, S. 47 f, 282, 286 ff.
[17]) vgl Gundolf, Dichter und Helden, Heidelberg 1923, S. 25 u. ö.
[18]) vgl. dagegen Gundolf, George, Berlin 1920, S. 1 f, über die isolierte, „un-mittel-bare“ Führerstellung der Dichtung.
[19]) An Strauß, 4. 6. 1908, Briefwechsel S. 23.
[20]) An Strauß, 18. 10. 1908, Briefwechsel, S. 39.
[21]) In Rodauner Nachträge, Wien 1918, II. Teil, S. 129 — 186.

ist, wird sie mehr und mehr eingehüllt von seiner Ueberzeugungskraft: daß es nicht auf die Tiefe und Dauer ankäme, sondern auf „den einzigen Anhauch überirdischer Seligkeit, den dieses Dasein in sich faßt. . . . . Verpflichtung? Ich kenne nur eine: das andere Wesen so glücklich zu machen als in meinen Kräften steht“ (S. 164). Und seine Zauberkräfte sind groß. Sie ist gewonnen.

Die gleichen Kräfte sind es, die Cristina, das Bauernmädchen, daß in Venedig vergeblich einen Mann gesucht hat, nun einfangen und verwandeln. Die eigentliche Komödie „Cristinas Heimreise[22])“, die das darstellt, läßt die Einleitungszüge aus „Florindo und die Unbekannte“ fallen[23]). Jetzt ist Florindos sieghafte Oberflächlichkeit gespiegelt in dem schweren, nach Ruhe sehnenden Wesen des Kapitäns Tomaso, der — aus Hinterindien nach vierzehn Jahren heimgekehrt — sich ebenfalls und ebenso schnell wie Florindo in Cristina verliebt. Aber was Florindo in der ersten Nacht erreicht, als er Venedig und alle Frauen, die ihn halten wollen, mit einem tollkühnen Sprung verlassen hat, um Cristina zu begleiten, was Florindo im Fluge nimmt und wieder fallen läßt, gelingt dem Kapitän kaum in wochenlangem Beisammensein. Auf des Abenteurers buntes Treiben im Gasthaus folgt die stille Bauernstube im Gebirge — so spiegelt stets die gesellschaftliche Umgebung den inneren Vorgang. Cristina ist an Florindo zur Frau erwacht, aber sie muß erst begreifen, wie sie nichts ist ohne den Mann, der sie braucht — dann kann auf all die Liebesspielerei dieses Stückes die Bindung der Ehe folgen.

Dieses vieraktige Lustspiel war anfangs auch als Text für eine Oper geplant[24]); dabei sollte sich das Gewicht mehr auf Florindos „unerwartete Wiederkunft und Einführung des Bräutigams; Hochzeit und Schluß[25])“ verlegen. Die Musikbearbeitung unterbleibt, statt dessen zeigt sich nach der Aufführung eine Aenderung für die Bühne als angebracht, und gerade diese letzten Teile fallen dabei fort. „Cristinas Heimreise, neue veränderte Ausgabe[26])“ ist mit drei Akten die endgültige Fassung. Vieles wird gekürzt[27]): gleichsam die Ornamente fallen fort, und oft „liegt das Feinste und Schönste zwischen den Wörtern“, wie der Kapitän von der zivilisierten Ausdrucksweise rühmt (IV, 24). Hinzu kommt manches für den neuen Schluß, und der deutet die Lösung „in der Glückseligkeit unverbrüchlicher Treue, in der Ehe“ (IV, 87) nur an. Innerlich und am

---

[22]) Erste Fassung, Berlin 1910.

[23]) Uebernommen sind nur, außer Florindo: z T. und mit Aenderungen die Oertlichkeit, die Figur der Teresa, des Pfarrers; ausgeführt ist von dem, was dort angedeutet war: das Erlebnis mit der Schneidersfrau; wörtlich übernommen: S. 41, 9 f (Rod. Nachtr. II, S. 168, 9 f), S 41, 13 f (S. 150, 5 f) und S. 75, 2 ff (S. 169, 1 ff).

[24]) vgl. Briefwechsel, S. 23 ff. [25]) ebd. S. 35 f.

[26]) 1910, Gesammelte Werke IV, 3 — 128.

[27]) Genaue Anführung der Aenderungen bei W. Pollatscheck, Hofmannsthal und die Bühne, Diss. Frankfurt 1924, S. 122.

Vorgang ist nichts geändert, es ist nur weniger gesagt, mehr dem Ahnen überlassen, sodaß die schwebende, sprunghafte Art Florindos sich auf den Betrachter überträgt, wenn plötzliche Worte an das Allertiefste rühren und dann gleich wieder Bild auf Bild scherzhaft vorüberrollt.

In den stofflichen Rahmen der „Heimreise" gehört noch die Episode „Die Begegnung mit Carlo[28])", (etwa in dem ersten Teil des dritten Aktes, neue Fassung, IV, 97). Florindo trifft auf den Bruder, vor dessen Rache ihn die Unbekannte warnen wollte (s. o. S. 8). Zwar die Leidenschaft Carlos, von der dort eindringlich erzählt wird, ersetzt jetzt eine klägliche Inferiorität, er ist der „chronisch Unglückliche", aber gerade darin spiegelt sich Florindos Lebensüberlegenheit. Carlo hat keine Racheabsichten, sondern singt Florindos Lob. Er hat, ohne es zu wissen, durch den Kamin des Abenteurers Liebesnacht belauscht. Daß er die so gespürte Beglückung für ein Werk der Treue hält, steigert zwar die amoralische Haltung der Komödie, die Ironie (s. o. S. 8); die endgültige Fassung aber gibt dem Problem doch ernstere Bedeutung, und so fällt die Episode.

Später (1921) findet das venezianische Erlebnis noch einmal neue Form: die „Komödie in zwei Szenen, Florindo[29])" vereinigt (mit einer Reihe Kürzungen und einer Erweiterung) die Szene „Florindo und die Unbekannte" mit dem zweiten Teil des ersten Aktes der „Heimreise" (IV, 32-57). Der Charakter des Ganzen ist nicht gewandelt. Florindos Liebenswürdigkeit spiegelt sich nur noch deutlicher in seinem Dasein: entsprechend der Carlo-Episode in der Wut eines jämmerlichen Literaten, und zu allen übrigen Frauen auch in zwei eingebildeten, keifenden Sängerinnen. Dies kommt hinzu; die „Ornamente" fehlen wieder, das Ganze konzentriert sich auf Florindo und steigt an zu der einzigen Pointe, daß er Cristina nach — ins Boot springt. Jenseits aller Probleme von Sprunghaftigkeit und Treue ruht das Interesse nur auf diesem einzigartigen Menschen und seiner Bezauberung — ein venezianisches Erlebnis.

Noch während die Arbeit an diesem Stoff den Dichter festhält, kommt ihm ein neuer Plan: „Der Rosenkavalier", (IV, 129 — 264). Die bisherigen Lustspieldichtungen waren Versuche geblieben oder fanden lange keine endgültige Form. Diesmal fließt die Arbeit, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten, ununterbrochen. Im Februar 1909 die ersten Pläne[30]): „Doch war der Anfang ohne Schwierigkeit", berichtet Hofmannsthal[31]). „Das Szenarium ist wahrhaft im Gespräch entstanden, im Gespräch mit dem Freund, dem das Buch zugeeignet ist (und zugeeignet mit einer Wendung, die auf wahre Kollaboration hindeutet), dem Grafen Harry

---

[28]) In Hyperion, Zweimonatschrift, München 1908, I, 6, S. 97 — 104.
[29]) Wien, Avalun-Verlag (Kunstdruck) 1923.
[30]) vgl. an Strauß, 11. 2. 1909, Briefwechsel, S. 43.
[31]) „Zum Geleit", in „Der Rosenkavalier, Musik für Alle", Nr. 246, Berlin, 1927.

Kessler. . . . Der Ort dieser produktiven Gespräche war Weimar; ich fuhr nach Berlin ohne eine Notiz als das Personenverzeichnis auf die Rückseite einer Tischkarte gekritzelt, aber mit einer erzählbaren Handlung im Kopf. Die Wirkung dieser Erzählung auf Strauß ist mir erinnerlich, als wäre es gestern gewesen. Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives... Dies Gespräch muß in den letzten Märztagen (1909) geführt worden sein. Vom 4. Mai ist der Brief aus Garmisch[32]), mit dem der Empfang des ersten Aktes bestätigt wird." Bis in den Herbst ziehen sich dann die Arbeiten am zweiten: der Komponist macht Einwendungen gegen Einzelstellen[33]), im März 1910 ist der dritte Akt beendet[34]).

Eine „Komödie für Musik" ist das Werk genannt. Der Anteil, den die Musik an der Wirkung hat, ist nicht zu übergehen. Wie aber fast jedes Drama von den Forderungen der Bühne wesentlich bedingt ist und doch rein als Dichtwerk betrachtet wird und nicht nach szenischen Gesichtspunkten, so kann auch hier die musikalische Wirkungsbedingung außer Betracht bleiben. „Es ist nichts Geringes", sagt Jakob Wassermann über „Hofmannsthals Texte für Musik[35])", „wenn ein Gedicht von solcher Zartheit die ganze Wucht und überrumpelnde Gegenwärtigkeit eines modernen Orchesters und der mehr aus diesem als aus ihm selbst strömenden Menschenstimmen nicht nur trägt, sondern auch rechtfertigt und mit dem fremden Element schließlich in eins verschmilzt; man könnte sagen, der Dichter hat dem Komponisten Raum gelassen, aber es ist noch ein anderes. Ein Gerippe kann unter keiner Umhüllung den Tod ableugnen, ein lebendiger Körper triumphiert unter jedem Kleide mit seinem Leben." Daß hier wirkliche Menschen stehen, mit ihrem Schicksal, und eine ganze Welt, das reiht das Werk widerspruchslos in eine Dichtungsbetrachtung ein.

Die Welt ist das Wien des Hochbarock, und die Menschen tragen ihr kleines Schicksal für sich und miteinander mitten durch ein wirbelndes Spiel, in schlichter, klarer Linie. „Der Gang der Handlung ist ja . . das non plus ultra an Einfachheit", schreibt Hofmannsthal[36]). Wieder geht es — wie in „Mutter und Tochter" und in „Silvia" — um die Standesmischung. Die Tochter eines „reichen Neugeadelten" zu heiraten, will der Baron Ochs auf Lerchenau sich gnädig „herablassen" (IV, 164) — allzu deutlich um ihres Geldes willen: und so wird der „aufgeblasene schlechte Kerl" (IV, 169) denn gehörig blamiert, während Octavian die hübsche Sophie heimführt: der „junge Herr aus großem Haus" und das bürgerliche Mädchen bilden des Lustspiels freudeweckendes Paar; aber die Krönung der heiteren Welt, die erste unter diesen

---

[32]) Briefwechsel S. 47. [33]) ebd. S. 54 — 89.
[34]) ebd. S. 96. An Strauß 6. 6. (10).
[35]) Die neue Rundschau, Februar 1913, S. 263.
[36]) An Strauß 12. 5. 1909, Briefwechsel S. 49.

wirklichen Menschen, ist die Marschallin Marie Theres. Wie sie es erlebt, gestern noch „Bichette, mein Schatz!" gerufen zu sein (IV, 135) und doch heut ihren Octavian der Jüngeren gütig zu lassen — lächelnd, aber den Ernst in der Seele: „Is halt vorbei!" (IV, 254) — diese Haltung hebt das Ganze in eine Sphäre vorbildhafter Lebensweisheit. Eine Fülle von Einzelzügen kommt hinzu: Gebräuche, die liebenswürdige Anmut mit qualvollem Prunk vereinen, wie das Lever, das der Marschallin selbst auf die Nerven geht (IV, 165), wie die Brautwerbung mit einer silbernen Rose für diesen unmanierlichen Mitgiftjäger. Gesten also, die außen wiederholen, was diese späte Welt in sich birgt an Menschlich-Widersprechendem, da doch in ihr ein Ochs und diese Fürstin auf einer Stufe stehen und das Bürgermädchen bereits die Erneuerung ankündigt. Eine ganz besondere Sprache, die vielen kleinen Figuren, das Zeremoniell, bunter Scherz und Skandal im Wirtshaus, also die bedeutungsvolle Verlegung der Handlung auf eine reichhaltige soziale Basis — all das kommt hinzu und ist doch nur „drum herum um das Eigentliche[37])": um dieser Menschen Haltung in dieser Welt. So reich in jeder Weise, in Bedeutung und Gestaltung, Scherz und Tiefe wurde Hofmannsthals Lustspiel nicht wieder.

In die gleiche Zeit (1910) mit den Florindo-Spielen und dem „Rosenkavalier" fällt noch die Erzählung „Lucidor, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie" (II, 143 — 159). Wieder ist es das Wiener Adelsmilieu wie im „Rosenkavalier", in „Mutter und Tochter", ein wenig auch in „Silvia" — aber jetzt der Wirklichkeit näher und zugleich phantastischer, Daseinsgestaltung und zugleich Charakterisierung. Denn die Personen haben sich geändert. Bisher trugen sie alle eine Spur von Typenhaftigkeit, vertraten Eigenschaften (Florindo) oder Alter und Jugend (Marschallin, Octavian). Jetzt entsprechen sie noch mehr den zufallsgleichen Einmaligkeiten des gesellschaftlichen Lebens. Was sich in den bunten Florindo-Spielen an äußerlicher Vielfalt der Eigenschaften und Situationen zeigte, ist jetzt in das Innere der Personen gezogen, ist Variation des seelischen Verhaltens. Die Fabel — wie die als Knabe verkleidete Lucile den Liebhaber der kühlen Schwester Arabella durch Briefe in der Schwester Namen täuscht, sich ihm als sei sie Arabella hingibt — die Verkleidungsgeschichte wird später neu aufgenommen und verändert als Oper „Arabella." Daran wird sich des Lustspiels Gewinn aus den bisherigen Dichtungen erweisen (s. u. S. 20). Hier aber ist der Grund gelegt: diese vagen Existenzen im geselligen Wien und dazwischen so tiefe Leidenschaft.

Die Wendung in Hofmannsthals Leben, die ihn auch zum Lustspiel geführt hatte, brachte die Bindung an das Theater. Damals entstand die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt: „Elektra" (1903), „Oedipus und die Sphinx" (1906), „König Oedipus" (1910) bedeuteten einen besonderen

[37]) Briefwechsel, S. 135.

Stil der Bühne. Das Theater gilt ihm als „eine festliche Anstalt“ (Ber. d. Sph. S. 288, 305), und wie er dafür feierliche Spiele schuf und gerade in dieser Zeit dafür den „Jedermann“ vorbereitet, so fordert die Bühne auch die andere Art von Festen, geselliges, heiteres Spiel und Tanz, die Stimmung für eine Komödie. So kann es kommen, daß der Dichter nur zu dem Zwecke einer Aufführung, um dem Regisseur Gelegenheit zu seinem neuen Stil zu geben[38]), Molières „Le Mariage forcé“ übersetzt: „Die Heirat wider Willen“[39]). Er hält sich eng an das Molièresche Stück. Kaum zwei, drei Sätze sind — offensichtlich um zu kürzen — fortgelassen, kaum zwei, drei hinzugefügt, nur um drastischer zu sein. Das ist auch die Tendenz seiner Wortwahl: der Wortwitz wird verstärkt, Molières einfache, konventionelle Antworten erscheinen in Dialektform oder lassen das zugrundeliegende Gefühl betont hervortreten, manche Charakterisierung ist damit nicht mehr dem Schauspieler überlassen, sondern liegt im Text. Im ganzen aber bleibt Stück, Sinn und Stimmung wie bei Molière.

Anders geht es mit Molières „Le Bourgeois - gentilhomme“, den Hofmannsthal in dieser Zeit übersetzt, bearbeitet und mit einem Opernplan zusammenbringt. Diese Oper ist „Ariadne auf Naxos“. Es lockte ihn, den tiefen Schmerz der Verlassenen und ihre Beglückung durch den an ihr zum Gott gewordenen Geliebten erheitert, parodiert zu spiegeln in der Auffassung harmlos oberflächlicher Alltagsmenschen; wiederum also das seelische Problem darzutun an der Verwirklichung im üblichen Dasein. So schlingt sich in Ariadnes Klage das groteske Spiel einer Truppe von Stegreifspielern, alles in der Weise des Barocktheaters, „eine geistreiche Paraphrase des alten heroischen Stils, durchflochten mit Buffo-Stil“[40]). Dieser Plan war zuerst fertig, und dann „stand es auf einmal vor mir, wie vortrefflich sich der Bourgeois Gentilhomme eigne, ein solches opernartiges Divertissement einzulegen“[41]). Durch ein Jahr zieht sich dann die Ausarbeitung, Änderung und Einrichtung, im Frühjahr 1912 ist sie fertig[42]). Das Schlußballet und die türkische Zeremonie fällt und damit auch die Intrige und die Nebenfiguren: Jourdain steht im Mittelpunkt und ist Veranstalter dieser seltsam gemischten Oper. Bei dem, was aus Molière bleibt, sind die Änderungen nicht groß: unwesentliche Kürzungen, einige Zufügungen, die auf die nachfolgende Oper hinweisen, und eine Szene mehr, die die Vorbereitung dazu zeigt[43]). So sieht es aus in der ersten Fassung „Ariadne auf Naxos, zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière“ (Berlin 1912).

---

[38]) vgl. Heinz Heraldt, „Max Reinhardt“, Berlin 1915, S. 95 ff.
[39]) Nur als Theatermanuskript, Berlin 1911.
[40]) An Strauß, 29. 4. 1911, Briefwechsel, S. 120.
[41]) An Strauß, 15. 5. 1911, Briefwechsel, S. 124.
[42]) s. ebd. S. 195.
[43]) Genaue Anführung der Aenderungen bei Pollatschek a. a. O. S. 193 ff.

Dann aber gibt das Theater Anlaß zur Änderung. „Ich glaubte, das Tote durch die Bühne zu galvanisieren, aber das Instrument versagte!“ schreibt Hofmannsthal[44]). Molières Stück verlangt, bei aller Zeitlosigkeit der Komik und gerade dieses Charakters, die innere Hinwendung auf etwas Historisches, diese Oper aber kommt rein aus Hofmannsthals heutigen Intentionen. So wurde denn die „widernatürliche Verknüpfung gelöst“: „Ariadne auf Naxos, neue Bearbeitung“ (Ges. Werke, I, 295) kam zustande[45]). Vor der Oper steht nur das Vorspiel, diese schon in den Molière eingeschobene Szene, aber nun mit innigerem Bezug zum Folgenden: der junge Komponist durchleidet, da sein Werk so profaniert werden soll, Ariadnes Schmerz und Enttäuschung und erlebt dann an Zerbinetta die gleiche Wandlung und Ermutigung wie seine Helden; jedoch die Komödiantin hat ja nur mit ihm gespielt — die Ironie bricht durch und damit behält das Vorspiel seinen komischen Charakter.

Die Molière-Bearbeitung ist hier also ganz den Anforderungen der Bühne gewichen. Der Dichter bleibt durch die ständigen Änderungen, die die Komposition der Einzelstellen erfordert, mit dem Stoff in lebendiger Beziehung; aber bevor er sich wieder ganz darauf konzentriert, bietet ihm Molière eine neue Möglichkeit. Es ist eine von den comédies ballets: „Les Fâcheux“, die den Grund gibt zu der 1916 verfaßten einaktigen Komödie im alten Revuestil: „Die Lästigen“[46]). „Nach dem Molière“ steht auch über diesem Stück; aber wenn die „Heirat wider Willen“ reine Übersetzung blieb, wenn die Bearbeitung des „Bourgeois“ nur Szenen ausschaltete, andere einfügte, so ist hier vom Original allein noch die Grundidee und die Form vorhanden: lästige Menschen, einer nach dem andern erscheinend, machen einem Liebespaar das Leben schwer. Es kommt in diesem Stück fast nichts vor, was im dramatischen Sinne Handlung wäre, einzig die unterschiedlichen Charaktere sind Gegenstand der Komik. Hierzu nun läßt Hofmannsthal — unabhängig vom Vorbild und in eigener Weise — von allen Seiten des gesellschaftlichen Lebens Erscheinungen auftauchen. Es sind Typen: der preziöse Prahler, der Wichtigtuer, der aufdringliche Tollpatsch, aber sie haben individuelle Züge, man kennt sie auch in ihren Absonderlichkeiten, die nichts Typisches mehr haben. So nähern sie sich den Gestalten der selbstentworfenen Spiele, die umgekehrt in ihrer Einmaligkeit etwas Allgemeines vertreten, anfangs nach außen gewandt, in „Lucidor“ schon verinnerlicht. Jeder ist hier überzeugt von der Richtigkeit der eigenen Handlungsweise, und so verspinnen sie einander in ein Netz von Unwahrheit und Illusion: in das Gewebe der Gesellschaft, das nicht zu zerreißen auch der Liebende hier lernen muß. Ganz und gar wird damit aus dem Lust-

[44]) An Strauß 3. 6. 1913, Briefwechsel S. 234.
[45]) Vom Juni 1913 (Briefwechsel S. 233) bis Juni 1914 (S. 256 ff).
[46]) In Rod. Nachtr. II. Teil, S. 1—58.

spielproblem ein Bild des Daseins, der Vorwurf gipfelt im Sozialen.

Dieses kurze Spiel ist also der Ausbau einer vergangenen Vorlage zu einem eigenen künstlerischen Ziel. Was hier Molière geboten hat, findet Hofmannsthal zur selben Zeit im heimatlichen Schrifttum: es entstehen die „Phantasien über ein Raimundsches Thema: Der Sohn des Geisterkönigs" (1916). Den Anlaß gibt Raimunds „Diamant des Geisterkönigs", eher noch ein komischer Einfall daraus[47]): daß der Diener rheumatische Schmerzen bekommt, wenn sein junger Herr auf seiner Suche nach dem Mädchen, das noch nie gelogen hat, einer Lügnerin die Hand gibt. Nicht mehr das Theater fordert die Umgestaltung eines älteren Werkes — die Phantasien bleiben Fragment — sondern eine Möglichkeit besonderer Komik, die Mischung von Mimischem und Höchstgeistigem. — „Der Geisterkönig"[48]) (Raimund, I. Aufzg. Sz. 5 - 15 entsprechend) zeigt die Sehnsucht des Geistes nach der Erde; die Szene „Der Verarmte"[49]) (entsprechend I, 19 u. 20 bei Raimund) bringt die Einwirkung des höheren Reiches auf die Menschen: die Hoffnung stärkt Eduard, des Geisterkönigs Sohn; schließlich „Eduard und die Mädchen"[50]) (nur eine kleine Entsprechung bei Raimund, II, 12 u. 15) führt jenes anlaßgebende Thema aus: der junge Mensch, von jeder Frau aufs Neue begeistert, stürzt von Enttäuschung zu Enttäuschung. Hier ist wieder das österreichische Element zum Durchbruch gekommen: dieses Volk und diese Stadt bilden den Hintergrund. Die Menschen sind hier nicht individualisierte Vertreter eines Typus wie in den Stücken französischer Provenienz, sondern Personen mit dem Charakteristikum der Gemeinschaft: wie die Marschallin, die wienerisch spricht, und wie die vagen Existenzen aus Lucidors Kreis. Sie kommen jetzt aus allen Teilen der Stadt, ob sie nun Allegorien von Träumen oder verlogene Mädchen sind, zu ihnen zieht es den Geist auf die Erde und an ihnen soll sich die Aufgabe lösen — von allen Seiten verfließt der Stoff ins Soziale. Und doch sind es Typen, fast zusammenhangslose Episoden, Arbeit an fremder Vorlage wie in den Stücken nach Molière.

Molière liefert auch noch ein Stück in der Reihe von Hofmannsthals Lustspielbearbeitungen: es ist die anonym erschienene „freie Bühnenbearbeitung" von „Der Bürger als Edelmann"[51]). Seit Ende April 1917[52]) hat der Dichter an der schon fünf Jahre vorher für die Oper abgeschlossenen Bearbeitung zu tun; bis in den Winter gehen die Dis-

---

[47]) vgl. Rod. Nachtr. II, S. 93.
[48]) in Rod. Nachtr. II, 59 — 93. Raimund zitiert nach „F. Raimunds sämmtliche Werke", hsg. v. Glossy und Sauer, Wien 1881, Bd. I, S. 97.
[49]) In „Kunst und Volk", eine Festgabe, Wien 1923, S. 92 — 97.
[50]) Rod. Nachtr. II, S. 93 — 127.
[51]) Komödie mit Tänzen, von Molière. Musik von Richard Strauß. (Textbuch) Berlin o. J. (1918).
[52]) vgl. Briefwechsel S. 340.

kussionen, denn das Stück soll wieder mit Musik verbunden werden, diesmal nicht als Oper, sondern nur mit Untermalung und Einlagen. Das Spiel dominiert also, und die Auseinandersetzung mit Strauß ist heftig[53]). Denn die Ansprüche des Komponisten wollen oft den Stil des Ganzen ändern. Aber Hofmannsthal hat von Anfang einen festen Plan: „Charakterkomödie und Liebesintrigue, welche bei Molière so unverbunden und ohne jede Spannung nebeneinander herlaufen, zu einem einigermassen spannenden Ganzen zu verknüpfen"[54]). Darum wird eine ganze Reihe neuer Figuren und Szenen eingeführt[55]), mit der Absicht, diese Verknüpfung im Wesen der Handelnden zu begründen. So kommt es, daß Molières Cléonte und Lucile aus einem etwas unbeachteten Liebespaar jetzt zu Trägern eines Schicksals werden, wie Octavian und Sophie eines trugen; so kommt es andererseits, daß das Wesen dieses närrischen Bürgers jetzt durch Episoden und Figuren gehoben und gespiegelt wird, durch ein Gaunertrio, durch einen schalkhaften, phantastischen Diener, mehr noch als bei Molière, also durch das „verhakelte Verhältnis zur Welt". Die neuen Figuren sind in der Art der Raimund-Phantasien einmalige Gestalten in typischen Rollen. Aber vieles, das meiste fast, steht noch in dem Licht, mit dem der Dichter sonst stets die Molièrschen Vorlagen erneut hatte: dieser Philosoph, diese Dienerin, all diese Episodenfiguren sind individualisiert, aber bleiben typisch.

Es mag an dieser Uneinheitlichkeit liegen, daran auch, daß Jourdain durch Molière eben doch in unwandelbarer Form das geworden ist, was überhaupt zum Weiterdichten anregen konnte, oder aber auch daran, daß einfaches Einschieben und Übersetzen den Ansprüchen der fortgeschrittenen Lustspieldichtung Hofmannsthals nicht mehr genügte: er kommt zu dem Schluß: „Den Bürger als Edelmann betrachte ich als einen Fehlschlag"[56]). Er hatte geplant, einen eigenen Rahmen für einen österreichischen Bourgeois-gentilhomme zu schaffen: „Herr von Heintl"[57]) oder „Die artige Gräfin"[58]) — es wurde nichts daraus, denn das Oesterreichische hatte in ihm schon andere prägnante Form gefunden in der Gestalt „Des Schwierigen".

Zugleich kommt noch eine letzte Bearbeitung zustande, die ein neues Lustspielelement darbietet: „Dame Kobold" von Calderon[59]). Hofmannsthal bleibt bei dieser „freien Übersetzung für die neuere Bühne" nahe am Original oder vielmehr an der alten Übertragung von J. D.

---

[53]) vgl. ebd. S. 343 ff; besonders S. 372.
[54]) Briefwechsel S. 353, vgl. auch S. 357 f.
[55]) Genaue Anführung der Aenderungen bei Pollatschek a. a. O. S. 217 ff.
[56]) An Strauß 8. 8. 1918, Briefwechsel S 394.
[57]) vgl. an Hermann Bahr, in Die neue Rundschau, April 1930, S. 518.
[58]) vgl. Briefwechsel S. 394.
[59]) Berlin 1920, Vorveröffentlichung April 1919.

Gries[60]). Das Neue, was sich ihm hier bietet, um es seiner eigenen Kunst gemäß zu erfüllen, ist die Intrige. Bisher hatte ihm die bis auf Andeutungen gefehlt. Im „Bürger als Edelmann", in dem Spuk um Ochs von Lerchenau ist sie nur Spiel im Spiel, nur Mittel. Bei Calderon aber ist das ganze Stück nichts anderes als eine willkürliche Täuschung, von der alles, was sonst vorhanden ist, abhängt, Menschen und ihr Verhalten. Die höchstverwickelte Spitzbüberei ist bis in die letzten Möglichkeiten ausgebaut: wie die von ihren Brüdern allzu streng gehaltene junge Witwe Angela mit ihrer Freundin Beatriz, um sich zu zerstreuen, den Gast des Hauses Don Manuel narrt, indem sie von ihm unbemerkt in sein Zimmer dringt und Koboldwesen darin treibt, bis die Brüder hinzukommen und Streit und Irrtum sich glücklich in der Hochzeit löst. Das ist eine so ausgewogene Verwirrung, ein Mann in der Mitte zwischen zwei Frauen und zwei Männern; das Spiel verschiebt sich so regelmäßig, immer ein anderer nimmt diesen Mittelplatz ein, bis schließlich die Paare sich finden und einer bleibt, der sie zusammenfügt. Es ist ein geschlossenes Ganzes.

Aber die Menschen und ihr Verhalten bieten dem neueren Dichter Gelegenheit, das überkommene Kunstwerk zu erweitern. Die Intrige Calderons bringt bereits den Stoff in seiner sozialen Verwirklichung; daraus wird jetzt Anlaß für die Gestaltung der Handelnden. Denn die Bedeutung verschiebt sich: es ist nicht mehr um der lustigen Intrige willen, daß die Paare sich bilden; sondern jetzt soll sich echte Leidenschaft bewähren vor diesen von außen kommenden Verwirrungen: Don Manuel drängt es bis zum Zweifel:

„Nicht so blicken hätte diese
Sollen oder nicht so lügen", (S. 188)

aber von der Frau geht rettend die Bezauberung der Liebe aus. Und der Fünfte hat jetzt seinen Platz zwischen den Paaren nicht mehr nur, um die Intrige noch zu verwirren: Don Luis ist auch innerlich einsam, und fremd dem Jubel der beglückten Liebenden bleibt er übrig, unerlöst. So ist hier das Grundelement all dieser Lustspielstoffe, die Haltung zur Umwelt, und zugleich die fortschreitende Individualisierung der Figuren, die Verinnerlichung, eingefügt in das überkommene Schema der Intrige, wie es sich in den Molière-Stücken eingefügt hatte in das Schema der Typen und Episoden. Es ist die Brücke von der überlieferten Form zum inneren Erleben.

Es ist, als hätte Hofmannsthals Lustspieldichtung erst soviel verschiedene Wege des Gattungsgebietes gehen müssen, um zur vollen Entfaltung des Möglichen zu gelangen. An den einzelnen Formen hatte sich

---

[60]) Schauspiele von Calderon, Berlin 1822, V. Bd. S. 1 — 95. — Genaue Anführung der Aenderungen bei Pollatschek a. a. O. S. 128 ff.

seine Kunst erprobt und ausgebildet, die beständige Belebung des Sozialen war Stil geworden, und von den fremden Vorlagen drängte es ihn zum originalen Schaffen (s. o. S. 16). Jetzt kommen die Zeitereignisse hinzu: der Zusammenbruch Oesterreichs, und was Hofmannsthal mit dem neuen Lustspiel „Der Schwierige" (IV, S. 265-449) vorhat, ist ein Herüberretten der versinkenden Werte. Wie „Der Rosenkavalier" einer versinkenden Zeit und ihrer Erneuerung Form gegeben hatte. Zeit und Milieu, der Wiener Adel nach dem Weltkrieg, sind die letzte Stufe dessen, was in allen früheren Lustspielen angebahnt war. Die Handlung ist wieder ein „non plus ultra an Einfachheit": im Mittelpunkt steht ein etwas seltsamer Mensch, die Frauen umwerben ihn, von allen ist er geachtet, aber die „Mißverständnisse" des Daseins bereiten ihm peinliche Situationen, fast überredet er die uneingestandene Geliebte, einen Tropf zu heiraten, verscherzt fast sein Lebensglück — bis die zarte Bestimmtheit der Frau die Lösung erzwingt.

Diese kaum greifbare Handlung wird getragen von einer Fülle von Menschen. Die im Vordergrund sind durch ihre Persönlichkeit, ihre Einmaligkeit ausgezeichnet wie die Marschallin, wie Florindo; aber das ganze Spiel mit diesen Verwirrungen und Hindernissen entsteht überhaupt nur, weil sie außerdem an dieser gemeinsamen Welt teilhaben, weil sie Wiener sind. Darin sind sie eins, in diesem „Drum-herum um das Eigentliche" (s. o. S. 12) treffen sie zusammen mit den Figuren des Hintergrundes. Die tragen im typischen Kostüm ihr charakteristisches Gesicht wie jene in den Molière-Stücken und haben die „Aufgabe", als Repräsentanten der Gesellschaft dem Liebespaar Schwierigkeiten zu bereiten. Wiederum ist also die intime Handlung fest verankert im Sozialen. Und schließlich ist auch die Form, bei aller Schlichtheit der Handlung, bei dem klaren Aufbau um die eine Gestalt, etwas wie eine nach innen gewandte Intrige, ist Verwirrung und Mißverständnis infolge der Wesensbeschaffenheit der Beteiligten: in „Dame Kobold" war diese Brücke gebaut worden von der Handlungsintrige ins Seelische.

Pläne zu dieser „eigenen Komödie" beschäftigen Hofmannsthal „seit ‚Cristina' und ‚Rosenkavalier' unablässig[61])." Noch ehe die verzweifelten Versuche am „Bürger als Edelmann" abgeschlossen sind, beginnt er die Arbeit. (Am 7. 2. 1917 fragt Strauß: „Und das neue Lustspiel[62])?" Drei Jahre später folgt die sukzessive Veröffentlichung in der Zeitung[63]).

Hofmannsthal ist durch den Krieg und das Verschwinden des Donaureiches auf eine neue Bahn seines dichterischen Schaffens gekommen. „Der Fall der Monarchie traf ihn elementar, es ging eine Welt zugrunde, aus deren geheimnisvoller Gesetzhaftigkeit er entstanden war, um sie

---

[61]) Briefwechsel S. 332. [62]) ebd. S. 339.
[63]) Neue Freie Presse, Wien, April/Juli/September 1920.

dichterisch zu rechtfertigen und zu verklären[64])." Aber es ist ihm gegeben, aus dem Zusammenstürzenden eine neue Welt zu bauen. „Das große Welttheater" und „Der Turm" sind Erfüllung dieser Mission im Allgemein-Geistigen, als Weltberuf: „Daß ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist — daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen." (Ber. d. Sph. S. 441). Die „Schwierigkeiten" der Halbheit zu überwinden, diese zukunftsoffene Haltung zu erreichen nach jenem betäubenden Zusammenbruch — das ist die Bedeutung des „Schwierigen." Bewahrung der Werte und Bindung mit dem Werdenden, das ist auch der Anlaß für die noch folgenden Lustspiele.

In das Jahr nach dem „Schwierigen" (1921) fällt die letzte „Florindo"-Fassung (s. o. S. 10) — Wiederaufnahme alten Gutes. Zwei Jahre später entsteht in der gleichen Absicht, um für das Theater zu wirken, das Rollenstück „Der Unbestechliche[65])." Wieder steht ein seltsamer Charakter im Mittelpunkt wie beim „Schwierigen", wieder ist die Welt der österreichische Adel. Vieles aus den allerersten Stücken klingt an: ein Diener lenkt die Geschicke seiner Herrschaft und liebt heimlich die Frau seines Herrn, das erinnert an den Kammerdiener des ersten Szenars „Mutter und Tochter" und erinnert überhaupt an die Standesprobleme aus jenen Dichtungen: er, der unbestechliche Theodor, verhindert, daß Jaromir, sein Herr, „sich seine Maitressen paarweise herbestellt ins Haus, jetzt wo er verheiratet ist" (S. 20), er wacht über die Moral, wie sein Kollege Johann in „Silvia im ‚Stern'" über die Standesvorurteile zu wachen vorhatte. Aber dort waren diese Forderungen lächerliche Vorurteile, hier siegt die Moral: Jaromirs Freundinnen werden durch Theodor zur Abreise bewogen, Jaromir selbst kehrt zu seiner Gattin zurück. So gelingt es ihm, die Ordnung zu bewahren; und das ist nötig, denn „es sind die irdischen Dinge sehr gebrechlich" (S. 86). Er handelt hier programmatisch für diese Zeit: „Die Unruhe ist nach wie vor allgemein, der Zweifel und die Verworrenheit eher im Wachsen als im Abnehmen." (Ber. d. Sph. S. 255). Gleich darauf aber schlüpft dieser Hüter der Moral zu seiner Hermine: so ist beides da, die Bewahrung der Werte und ihre Ironisierung durch das Lustspiel.

Etwa in diese Zeit fällt noch ein Szenarium für eine kleine Oper: „Danaë oder die Vernunftheirat[66])." Hier hat Hofmannsthal dasselbe angebahnt, was er später mit tragischem Ernst in der „Aegyptischen Helena" ausführte, nämlich die Atmosphäre der Gegenwart in einer mythologischen Oper auszudrücken[67]). Es geht um die Ueberwindung des

---

[64]) Jakob Wassermann, Hofmannsthal der Freund, Berlin 1930, S. 53.
[65]) Nur als Theatermanuskript, Berlin 1923.
[66]) In Corona, IV, 1, Zürich, Oktober 1933, S. 108 — 117.
[67]) Vgl. Einführung in die Aegyptische Helena, Insel-Almanach 1929, S. 106 f.

Goldes, des nur scheinbar allmächtigen Besitzes. Das Glück, nach den äußerlichen Maßstäben der Gesellschaft, ist in Frage gestellt — ganz wie in dem etwa gleichzeitigen „Großen Welttheater“ —: der reiche König Midas wird bewundert; aber die ihn bewundern, sind alle lächerlich als von Zeus betrogene Frauen und Ehemänner; vor allem jedoch weiß keiner, daß auch dieser mächtige Reichtum nur verliehen, ein unsicheres Gut auf unbestimmte Zeit ist. Die soziale Position, auf solcher Grundlage aufgebaut, gibt noch keine seelische Befriedigung. Darum muß erst die verwandelnde Kraft der Liebe dazu kommen: und wie der Held des „Großen Welttheaters“ Bettler bleibt, aber das Heil erlangt, so verlieren Midas und Danaë zwar den Reichtum, gewinnen aber die Liebe, bauen ein wirkliches Glück in ihrem Dasein. — Der Mythos ist lebendig gemacht und fähig, prunkvolle Schau, Entrées und Ballets zu tragen, einmal infolge dieser Verhüllung eines gegenwärtigen Problems — die „Bindung mit dem Werdenden“! —, dann aber auch durch die handelnden Gestalten. Die Entwicklung Danaës geht von schwärmerischer Erinnerung an das Jugenderlebnis mit dem goldenen Regen des Zeus hinauf zu der Fähigkeit zu Geben, Mitzuhelfen. Auf dem mythologischen Boden steht ein individuelles Schicksal. Das Problem dieser Verwandlung jedoch, die Bedeutung des Uebergangs vom Mädchen zur Frau, wird vom Dichter dann aus dieser Unterordnung unter den Streit von Vernunft und Liebe, Gold und Glück gelöst, wird zum Hauptthema in „Arabella.“

„Der Unbestechliche“ ging indirekt zurück auf alte Formen, band erste Tendenzen von Hofmannsthals Lustspieldichtung an Gegenwärtiges, an das Theater, an die Stimmung des Tages. Der Dichter findet aber auch noch einmal Gelegenheit, ein schon vollendetes Werk, die kleine Erzählung „Lucidor“, wieder aufzunehmen, der intimen Kunstart aus verlorener Epoche neues Leben zu geben und die in dem „Danaë“-Fragment liegen gebliebenen Probleme auszuführen: in der lyrischen Komödie „Arabella“ (Berlin 1933). Schon 1916 tauscht Hofmannsthal mit Strauß Pläne über eine neue Oper: „Eine amüsante, interessante Handlung, erlebt von wirklichen komponierbaren Menschen“, meint der Komponist[68]). Zeit vergeht, die großen Werke der neuen Aera, auch mit Strauß gemeinsame, kommen vorher zu Ende (Die Frau ohne Schatten 1919, Der Schwierige 1920, Das große Welttheater 1922, Der Turm 1925/27, Die ägyptische Helena 1928), bis kurz vor des Dichters Tode (1929) der Plan Form gefunden hat. Als Lyriker hatte er begonnen, hatte in ernsten und heiteren Dramen seine Welt gespiegelt — und dieses letzte Spiel ist lyrische Komödie.

Den Stoff gab also jene „Lucidor“-Skizze, entstanden in der Zeit des „Rosenkavalier“ und der „Florindo“-Spiele, noch vor den Molière-Stücken also, vor der Bindung eigener Lustspieltendenzen an die fertige

[68]) Briefwechsel S. 330.

Form der Charakterkomödie oder des Intrigenstückes. Die Verwertung des Stoffes in „Arabella“ trägt nun deutlich das Zeichen dieser Erweiterung des Bereiches, in gewisser Weise sind hier die Tendenzen der Entwicklung von Hofmannsthals Lustspieldichtung zusammengefaßt. Was die Erzählung vertieft und erläutert, ist die Möglichkeit dieses seltsamen Falles von verkleideter Liebe, ist das seelische Verhalten in dem Vorgang selbst. Die Komödie setzt dies mehr an den Anfang und bringt als eigentlichen Vorgang die Verwirrung, den Skandal und die Lösung — Geschehen also, intrigenhaft und überraschend. Hier wie dort aber ist die Handlung nur ein verschlungener Weg durch das Dasein. Arabella soll heiraten, um die verarmte Familie zu retten; die aus Sparsamkeit verkleidete Schwester liebt den abgewiesenen Freier. Als Lucidor brachte sie damit Rettung und Lösung, in der Oper aber als Zdenko stört sie fast die glückliche Verlobung Arabellas mit dem reichen Mandryka. Die Gestalten sind wieder wie im „Schwierigen“ ganz einmalig und doch eingebunden in die gemeinsame Sphäre, soweit sie im Vordergrund stehen, charakterisierte Typen aber, soweit sie Nebenrollen spielen. Die Verwirrung ist reich, die Lösung plötzlich. Aber im Sinne der verinnerlichten Auswertung der Intrigenspiele ist auch hier das Geschehen mit dem Wesen der Handelnden verbunden: die plötzlich wie aus Urgründen aufgewachte Liebe Arabellas und Mandrykas muß, kaum bestätigt, sogleich aufs Härteste geprüft werden, eben durch die Verwirrung, die die verkleidete Schwester anrichtet. Die Intrige wird Mittel. Dementsprechend wird die verkleidete Zdenka nur zum Gegenbild dessen, was Arabella erlebt — dort war Lucidor-Lucile die Hauptsache. Weil so ein Vorgang sich im andern spiegelt, ändern sich die Figuren und ihre Bedeutung: die Stelle des einen Liebhabers der Erzählung, Wladimir, haben in der Komödie zwei: der starke, starre Mandryka in seiner heftigen Leidenschaft, die sich hier prüfen und dämpfen lassen muß, und Matteo, dessen kindliche Begierde die höchste Verwirrung durchleidet: daß er Zdenka geliebt und nicht Arabella. . . Allerdings Wladimirs Entzücken an dem Widerspruch der „Tag- und Nachseite“ in Arabella (II, S. 152) fehlt hier. Denn dort war sie kokett und kalt und verschwand neben Luciles „bedingungslos hingebender Seele“ (II, S. 158), jetzt steht sie im Mittelpunkt. Ihr Erlebnis: aus dem spielerischen, süßen „Auf und Ab“ (S. 58) der Verliebtheit, der Mädchenzeit zur Frau zu werden, die ihrer selbst gewiß ist in der Liebe — dies ist der Kerngehalt. Und er wäre doch nichts, wenn Zdenka nicht daneben stände, einfacher als Lucile, weiblicher, unbewußter — und eben ein unbewußtes Vorbild für Arabella, die auch mit Mandryka noch etwas gespielt hat. Vorbild darin,

„daß wir nichts wollen dürfen, nichts verlangen,
abwägen nicht und markten nicht und geizen nicht,
nur geben und liebhaben immerfort!“ (S. 89).

Die Welt des adligen Wien, „Zeit 1860“ (in „Lucidor“: „zu Ende

der 70er Jahre") und das Drum-herum ist das gleiche (der Vater ist hinzugekommen, die Mutter dementsprechend mehr im Hintergrund, nur exaltiert, keine so komplizierte Närrin mehr wie in der Erzählung Frau von Murska), diese Atmosphäre also ist im Grunde die gleiche, nur daß sie jetzt nicht mehr bloß angedeutet ist: „Es war einer jener etwas vagen Salons, die je nach der Strenge des Beurteilers ‚möglich' oder ‚unmöglich' gefunden werden" (II, S. 143); sondern jetzt ist sie da und handelt, hilft die Bedeutung des Ganzen lebendig zu machen, in dieser Welt die rechte Liebe, in sich selbst den rechten Stand als Mensch zu finden.

Die gesellige Atmosphäre lebt, und die Bedeutung knüpft an das Höchste an: so ändert Hofmannsthals letztes Werk den frühen Entwurf. Das aber ist das Wesen von Hofmannsthals gesamter Lustspieldichtung: Verinnerlichung, also Anknüpfen an eine höchste Bedeutung, und Bindung an das Soziale, also die betonte Einreihung der Einzelgestalten in das gesellschaftliche Gefüge. Die Entwicklung von Hofmannsthals Lustspieldichtung und im einzelnen die Herkunft der Spiele und die Aenderung der Stoffe hatten schon gezeigt, wie der Dichter diese beiden Grundgesetze wirken läßt. Er steht mit der Verinnerlichung vielleicht nur an demselben Platz wie jeder Dichter, der von außen kommende Stoffe und Motive gestaltet; die Bindung an das Soziale ist vielleicht nichts grundsätzlich anderes als das Vorgehen des Lustspiels überhaupt, das stets „alles in ein Verhältnis zu allem setzt" (s. o. S. 1). Und doch bilden diese beiden Elemente das Wesentliche gerade für diese Lustspieldichtung; sie, und nicht wie bei anderen etwa der sprühende Witz, die verborgene Kritik, die Verallgemeinerung des Einzelfalls u. s. f. Bisher hatte sich die Verinnerlichung daran gezeigt, wie die Lustspieltypen zu charakteristischen Trägern der Handlung werden, und die Bindung an das Soziale daran, wie die schicksalsvollen intimen Handlungsvorgänge zugleich eine erweiterte, allgemeine Bedeutung als Gesellschaftsdarstellung haben. Im weiteren Verlauf der Untersuchung sollen sich beide Wesenszüge an den einzelnen Schichten der gesamten Lustspieldichtung Hofmannsthals erweisen und zu deren Sonderart selbst hinführen.

III.

Das österreichische Erbe als Grundlage für Stoff und Stil.

Eingangs war dargestellt, wie stark im Lustspiel die Gattungsgesetze als ein überindividueller Gestaltungsfaktor wirksam sind. Die Betrachtung der Lustspielstoffe Hofmannsthals zeigte, wie demgemäß stets der Vorwurf in ein soziales Geschehen verbreitert werden mußte. Neben den allgemeinen Gattungsgesetzen stehen nun die persönlichen Anteile an überindividuellen Formkräften, und die Eigenart Hofmannsthals läßt eine davon in besonderem Maße zur Auswirkung kommen: das Heimaterbe, hier also österreichische Art. Er selbst nennt den „Begriff eines aus Heimatlichem entsprungenen Kunstwerkes ein Geheimnis des Oester-

reichertums" (das nur in der italianità eine Parallele habe). (Ber. d. Sph. S. 379).

Inwiefern der Dichter sich ständig dem geistigen Antlitz seines Landes zuwandte, soll hier nicht mehr grundsätzlich nachgewiesen werden[69]). Erinnert sei an die Artikel und Betrachtungen der Loris-Zeit, die sich zum Teil bereits mit österreichischer Literatur, Wiener Schauspielern, Wiener Theater beschäftigen. Was so in der sehr ichbegrenzten Jugend angebahnt ist, verliert sich nicht bis zu des Dichters Tode: die essayistische Arbeit ist das Feld unmittelbarster Wirkung. Hier kommt die Auseinandersetzung mit den Gegenwartsfragen des Landes, die eben alle von der Tradition her betrachtet werden, hier also direkteste Hinwendung auf Oesterreich. Die Mittelbare aber ist noch größer. Unmöglich sie im Fluge ganz zu umreißen: die besondere Traditionsverbundenheit, die er einer Stammeseigenart mitverdankt, soll noch berührt werden (s. u. S. 32 f). Die Frömmigkeit, die sein Werk, ansteigend vom „Jedermann" über das „Große Welttheater" zum „Turm" durchdringt wie ein magisches Ingrediens, fußt auf einem weltnahen, barockgegensätzlichen, einem österreichischen Katholizismus. Die österreichische Mission, theoretisch erkannt und vertreten in den Essays, ist dichterisch gestaltet überall, wo sein Werk aus der „Kraft der Synthese" West und Ost vereinigt zu dem geheimen Glücksgefühl: „ dies Schöne, Gesegnete würde ohne uns in Europa, in der Welt fehlen" (Ber. d. Sph. S. 214). Die große Musikalität, die seinem Werk die formale Abgewogenheit, Leichtigkeit und Bildfülle gibt, entspricht dem musiknahen Wesen Oesterreichs[70]).

Zu allem kommt hauptsächlich ein Dreifaches, was Hofmannsthal an Oesterreichischem in seinem Werk gestaltet: der spezifisch österreichische Charakter, österreichische Gesellschaft und österreichische Tradition des Theaters. Dies nun hat vorzüglich Form gefunden in den Komödien. Es mußte mehr in den Komödien als in den feierlicheren Dichtungen geschehen; denn das war ja zu Anfang als Wesen des Lustspiels festgestellt: Auseinandersetzung des Einzelnen mit den Lebensäusserungen der Umwelt, Tagesnähe also und Volkstümlichkeit. Und das sind die wirklich volkstümlichen Teile dessen, was das österreichische Erbe vermittelt: Volkscharakter, sozialer Aufbau und österreichisch-volksgeborene Bühne.

1. Der österreichische Charakter.

In Hofmannsthals Lustspielen, wie in den meisten neueren deutschen Lustspielen seit Lessing und Kleist, steht der Mensch im Vordergrund und nicht das witzige Spiel, die Intrige. Diese Menschen nun — und das ist der gesamten, aus der Schule des 19. Jahrhunderts stammenden

---

[69]) vgl. die Arbeiten von R. Auernheimer und H. E. Jacob in der Neuen Rundschau, November 1929, S. 660 ff.

[70]) vgl. II, 194, III, 46, Ber. d. Sph. S. 226 u. ö.

Dichtung gemeinsam — diese Handelnden sind individuell charakterisiert. Hinzu kommt aber bei Hofmannsthal eine gemeinsame Basis, auf der die Charakterisierung aller Einzelnen beruht: diese Menschen sind wesentlich österreichische Erscheinungen. Und doch ist diese Basis nicht die gleiche wie beim eigentlichen Volksspiel, das aus der regionalen Besonderheit den Gesamtton des Spiels und die hauptsächliche Charakterisierung aufbaut (Hanswurst aus Salzburg usw.). Sondern hier tragen die Personen ihre im Grunde oft typischen Masken, die aber charakterisierte Individualität aufweisen (s. o. S. 18), in einer österreichischen Art und Weise. Das Heimatliche bestimmt die Haltung.

Natürlich muß hier überall des Dichters eigene Auffassung vom Oesterreichertum den Maßstab abgeben; denn es handelt sich nicht um den zweifelhaften Versuch einer „objektiven" Definition dieses höchst unbestimmten, vieldeutigen Phänomens, sondern darum, dem Wesen der Dichtungen nahezukommen, und wesenhaft ist daran, was des Dichters eigenstem Besitz entspringt, seiner „Auffassung" entspricht.

In dem Vorwort zu „Grillparzers politischem Vermächtnis" (Ber. d. Sph. S. 210 ff) stellt Hofmannsthal an den Wesenszügen Grillparzers diejenigen des österreichischen Volkes überhaupt dar. Alles was er hier sagt, zeigen die Gestalten seiner Lustspiele in irgendwelchen Aeußerungen; in manchen aber herrscht eine Eigenschaft vor, sodaß sie dafür typische Repräsentanten werden.

Von dem Sinn für Klarheit spricht Hofmannsthal zuerst: „Dies Klare, Gegenwärtige ist am schönsten im österreichischen Volke realisiert, unter den oberen Ständen am schönsten in den Frauen." So ist die Marschallin aus dem „Rosenkavalier" beschaffen. Zunächst erweist das die Gegenüberstellung ihrer Sicherheit zu der unbeherrschten Liebesverwirrung des jungen Mannes — und hier gleich sei darauf hingewiesen, daß in solcher ironischen Entgegensetzung die Komik der Hofmannsthalschen Lustspiele beruht (s. u. S. 64 f). Octavian fällt aus seliger Schwärmerei in Trotz, in Albernheit; aber die Marschallin „lacht leise" zu allem, sie bemerkt rechtzeitig den kompromittierenden Degen, weist Octavian, der unüberlegt dem sich nähernden Eindringling in den Weg springen will, in ein Versteck: „Dort in die Vorhäng'. Und rühr dich nicht!" — jeder Situation gewachsen. Und mehr als das: sie handelt mit so bedachter Selbstverständlichkeit, daß dieses eindeutige Verhalten zum Augenblick wirklich der Quell des Glücksgefühls, dieses ganz österreichischen Verdienstes, wird, das Hofmannsthal in dem Sinn für Klarheit sieht. Das ungleiche, bedenkliche Verhältnis der beiden wird durch die Klarheit, mit der sie vor sich dafür eintritt, gerechtfertigt, wird unbedenklich, freudebereitend. — Stärker, äußerlicher zeigt es sich noch einmal, wenn Ochs vor ihren Augen mit dem verkleideten Octavian anbändeln will, die Marschallin aber die Wahrheit weiß und dem Getäuschten Octavians Bild vorhält — so sicher ist sie des Augenblicks, so überlegen und klar

beherrscht sie des anderen stumpfe Verirrung. Das komische Spiel symbolisiert den Charakterzug. — Die gleiche Haltung, beherrschend und gegenwärtig im allgemeinen Durcheinander, nimmt sie noch an in den großen Szenen des Lever und des Wirtshausskandals. Hierbei verinnerlicht sich dieser haltunggebende Wesenszug, bis er am Schluß triumphiert: sie allein erkennt die veränderte Situation und schickt Octavianz u Sophie, sie weiß die Notwendigkeit des Verzichtes, wo die beiden Jungen nichts wissen, nur getrieben sind. Ins Letzte gesteigert ist diese beglückende Klarheit der Marschallin dem Lustspiel entsprechend in der Ironie: bei jener Schlußentscheidung sagt sie „mit einem undefinierbaren Ausdruck:

Ich weiß auch nix
Gar nix." (IV, 261)

und gerade sie ist die Einzige, die hier alles weiß. Die ironische Form, in der sich die Haltung hier dartut, ist noch bedeutend erweitert: als Gegensatz zu der österreichischen Klarheit weist Hofmannsthal auf der Deutschen behindertes Gefühl zur Gegenwart hin: „Darum ist wohl bei keinem Volk soviel von der Zeit die Rede, als bei den Deutschen." Und doch ist es gerade die Marschallin, die über die Zeit spricht und ihr verwirrendes Fließen bemerkt. Aber das ist für sie kein inneres Hemmnis; denn doppelt siegt ihre Klarheit: einmal durch diese ironische Negierung, daß sie um das Gefühl zur Gegenwart ringen muß und doch immer dem Augenblick aufgeschlossen ist, und dann durch die ruhevolle Gewißheit:

„Das alles ist geheim, soviel geheim.
Und man ist dazu da, daß man's ertragt." (IV, 170)

„Die natürliche Klugheit, die naiv ist, den Mutterwitz" rechnet Hofmannsthal ferner zu den Eigenschaften des österreichischen Wesens. Am stärksten hat das wohl Cristina. (Denn obgleich der Schauplatz Italien ist, sind es österreichische Menschen, die in den Florindo-Spielen leben, s. u. S. 31). Das Mädchen aus dem Dorf wird von den Verwirrungen Venedigs nicht betört; im Gegensatz zu der übertriebenen bäurischen Pasca zeigt sie sogar solchem „Ungeheuer" gegenüber wie dem Malaiendiener Pedro mit seinem „recht befremdlichen Gesicht" ruhiges Verständnis (IV, 29 f); ohne es zu ahnen, weist sie beim ersten Gespräch Florindo auf seinen Grundfehler: wenn er vom Ziel der Liebeswerbung spricht und sie es deutet: „Eine ordentliche Trauung in der Kirche, mit Zeugen und allem, was sich schickt." (IV, 50). Nur deutlicher zeigt sich diese naive Klugheit, wenn Cristina vom Ansturm der Liebe völlig verwirrt und überwältigt wird, sich dann aber entscheidet, aufrafft, den von Pasca aus bürgerlichen Rücksichten und aus Berechnung gefaßten Entschluß zur vorübergehenden Trennung ganz fest bestätigt: „Das muß jetzt sein." (IV, 108) Am sichtbarsten wird es gegenüber dem Kapitän (in der ersten Fassung). Obwohl sie schließlich ihre Weigerung aufgibt, sodaß er eigentlich siegt, hat sie in dem ganzen Ringen die Oberhand; denn sie

durchschaut ihn und seine Verwirrung, sie weiß Bescheid über ihre eigene Lage und sie versteht auch, im rechten Augenblick nachzugeben. So lenkt sie den stummen, schwerfälligen Bewerber, verweist seine Versuche, sich auf falschem Wege zu nähern, wenn er ihr das Florindo-Erlebnis verzeihen will, bringt ihn zu endlichem, plötzlichen Entschluß. All das geschieht nicht im mindesten aus Berechnung, sondern aus einem natürlich klugen Verhalten und aus der Einsicht, mit der sie ihn schon „von weitem kommen sieht." (S. 218)

Auch Theodor, der Unbestechliche, hat diesen Mutterwitz, allerdings nicht mehr in reiner Naivität, sondern verdeckt unter einem Pathos, das ernst sein soll, aber komisch wirkt, und mit dem er seine ursprünglichen, beobachteten Einsichten zu steigern sucht, sich selbst zu heben sucht. Sein Urteil über Jaromirs Kälte und Oberflächlichkeit verwertet nur in kluger Weise die mannigfaltigen Eindrücke, verwertet sie mit zutreffenden Kombinationen, an denen sich eben seine Klugheit zeigt. Dabei liegt all seinen Plänen weniger Routine als Ursprünglichkeit zugrunde, nämlich die tiefe Empörung über die Verdorbenheit seiner Herrschaft. Es ist die Grenze, an der Mutterwitz an Genie stößt, nur daß das Ganze wieder in der Welt des Lustspiels ironisiert ist: das naive Genie hat die Aufgabe, „mit einem Atemzuge diese zwei schneidigen Techtelmechtel vor sich hinzujagen wie Täubchen" (S. 23).

Hofmannsthal zählt ferner zu den österreichischen Eigenschaften „eine völlige Einfachheit, wovon der oberste Stand sich den Begriff der Eleganz ausgeprägt hat." Hier sind Kari Bühl, der Schwierige, und sein Diener Lukas ein auf einander abgestimmtes Paar. Lukas ist der Gegensatz zu dem unbestechlichen Theodor, ihm fehlt, was bei jenem die österreichische Eigenschaft verdunkelte, die pathetische Impertinenz, sein ganzes Wesen ist gedämpfte Begleitung des verehrten Herrn; aber er hat doch ein eigenes Gesicht, und das zeigt diese gefällige Einfachheit. Nicht so sehr als persönliche Anspruchslosigkeit, wie Hofmannsthal es etwa an der Kaiserin Maria Theresia, die er als österreichische Erscheinung sieht, hervorhebt (III, 70 f). Der Diener hat eine andere Stellung; er ist einfach, nicht aus Negierung des Genusses, sondern als Verkörperung unaufdringlicher Pflichterfüllung, als Ergänzung seines Herrn. Es ist nirgends ausgesprochen, denn sein selbstverständliches Aufgehen in seiner Aufgabe läßt keine Expektorationen zu; aber er ist dem neuen Diener Vinzenz gegenübergestellt, an dem sich zeigt, wie alles, was Lukas tut, auch aufdringlich, anspruchsvoll, also falsch getan werden kann. Am Gegensatz erscheint die Eigenheit.

Am Gegensatz erscheint auch ihre höhere Form in Karis „Eleganz." Das Wort weitgenommen, sind ja alle Menschen dieses österreichischen Salons elegant in diskreter Beschränkung, ihrerseits kontrastiert durch den aufdringlichen, instinktlosen Norddeutschen, den Baron Neuhoff. Bei Kari aber wird aus der Eleganz, die sie alle haben, soviel mehr, daß er als Repräsentant dieser

österreichischen Eigenschaft erscheint. „Deine Gedanken gehen auf das Absolute, auf das Vollkommene", kann es von ihm heißen, und das gilt dann für „sehr elegant gedacht." (IV, 332). Er besitzt eine verinnerlichte Einfachheit, die mit der komplizierten Eleganz des Salons wiederum kontrastiert. Von jenen kann gelten: „Ein eleganter Mensch hat Bonhomie, aber er ist kein guter Mensch." (IV, 311) — Kari aber ist erfüllt von tiefer Güte und Duldung, ist durchaus nicht der Egoist und herzlose Hpochonder, wofür man ihn dort ansieht. Der Schwierige heißt er in der Ironie des Lustspiels. Er ist es dem Wesen nach nicht; denn er müht sich, Dinge und Situationen frei vom Wirrwarr des Zufalls zu betrachten und in ihnen die schlichte Notwendigkeit wirksam zu sehen. Er meidet die aufdringliche Komplikation der großen Sachen, weil er elegant im Sinne von innerlich einfach ist. Er hat in gewisser Weise recht zu sagen: „Ich bin der unkomplizierteste Mensch von der Welt." (IV, 274). Eleganz — als Wesensstruktur; was an ihm kompliziert erscheint, sind „diese chronischen Mißverständnisse." Karis Einfachheit wird durch den Gegensatz hervorgehoben; neben ihm steht Helene Altenwyl, bei der diese Eigenschaft in Reinheit erscheint: „Ich möchte nicht sentimental sein, das langweilt mich. Ich möchte lieber terre à terre sein, wie Gott weiß wer, als sentimental. Ich möchte auch nicht spleenig sein, und ich möchte nicht kokett sein. So bleibt mir nichts übrig, als möglichst artig zu sein." (IV, 388). An ihr aber ist diese Eleganz kaum im einzelnen sichtbar, ist selbstverständlich. An Kari wird sie durch seine Natur, weil so vieles ihn belästigt und aufbringt, deutlicher.

In Karis Einfachheit liegt auch der Uebergang zu dem, was Hofmannsthal weiterhin als österreichische Eigenschaft feststellt: „Eine gewisse Kargheit und Behinderung des Ausdrucks, jenes lieber zu wenig als zu viel sagen." Aeußert man zu ihm etwas Unangenehmes oder Anzügliches, so heißt es: „Hans Karl: schweigt." Wird er erregt, so kommen ihm statt der Worte Tränen. Er hat das größte Mißtrauen gegen die Sprache und besitzt „so gar keine Suada" (auch das gilt gerade als das Elegante!) (IV, 302). Aus Worten sieht er die meisten Mißverständnisse kommen, die ihn so behindern. Schließlich wird ihm „alles, was man ausspricht, indezent" (IV, 446). Er ist der eigenen Rede nicht gewachsen: die Frau, der er den Gatten wiederbringen will, macht er aufs Neue in sich verliebt, und jener, die er dem Neffen in die Hand richten soll, gesteht er die eigene Liebe — um dann doch Adieu zu sagen. Immer treibt ihn die Faszination seiner Persönlichkeit weiter als seine behinderte Sprache ausreicht.

Diese Kargheit des Ausdrucks, die bei ihm Hand in Hand geht mit der Vornehmheit, die sich nicht unter die Leute mischen mag und kann, geht bei dem Kapitän aus „Cristinas Heimreise" aus angeborener Ungewandtheit hervor und auch aus dem Umstand, daß er zu lange nicht unter den Menschen gewesen ist. Gerade darin ist er Florindo unter-

legen, dessen allmächtige Reden ihn ausstechen, zuerst bei Antonia, dann auch bei Cristina. „Soll das an mir gestraft werden, daß ich eine schwere Zunge habe?“ (Erste Fassung S. 190), fürchtet er geradezu. Es ist nicht so sehr persönliches Mißgeschick als Anlage, die ihn staunend verstummen läßt vor den Wundern an Gewandtheit bei dem Abenteurer, an seelischem Reichtum bei Cristina. Und gerade er hat die größte Achtung vor den Feinheiten und Verhüllungen der europäischen Sprechweise. Aber wie er nicht loskommt vom hilfesuchenden Fluchen: „Verdamm mich Gott!“, so kommt er ja auch den Feinheiten nicht bei und läßt sich von Florindos Reden täuschen. Bei ihm also geht, was bei Kari aus der inneren Distinktion kam, über in Schwerblütigkeit und Dumpfheit der Anlage[71]).

Als letzte Eigenschaft des österreichischen Wesens nennt Hofmannsthal den „Sinn für das Gemäße, die tolerante Vitalität“, welche die Vereinigung der vielen Völkerschaften zu dem einen Oesterreichertum erst möglich gemacht habe. Die Welt der Lustspiele ist kaum groß genug, diesen Sinn so konkret zu zeigen, wie er sich politisch an der gerechten Zusammenfassung unterschiedlicher Nationalitäten zeigen kann. Die Sprache allerdings ist ständig durchsetzt von Anspielungen auf die verschiedensten Gebiets- und Volksteile Oesterreichs. Als lebende Repräsentanten aber sind nur etwa in dem Lever im „Rosenkavalier“ italienische Intriganten, ein italienischer Sänger, eine französische Marchande de modes unter die städtischen Händler, Friseure, Lakaien und des Barons bäurische Bediente gemischt, aber das ist ein Durcheinander, das mehr der Toleranz des Barock als österreichischer Gemäßheit entspricht. Eher in diesem Sinne heimatlich erscheint in „Arabella“ der Freier aus den slawonischen Wäldern auf dem Wiener Parkett, wo er seine Volkslieder gegen die Ballmusik hält, seine südliche Wildheit und jähe Glut neben das besonnene Wiener Mädchen tritt. Sonst aber liegt der Sinn für das Gemäße über dem Verhalten aller Figuren, wo sie sich einfügen möchten oder müssen in die Forderungen der Gesellschaft. Wenn wirkliche Uebergriffe über die Schranken sozialer Notwendigkeiten erscheinen, wenn also die Gefahr besteht, daß aus den Menschen Verbrecher werden, gibt dieser Sinn für das Gemäße einen zarten Ausgleich, irgendeine Dämpfung. So ist der Baron aus „Silvia im ‚Stern‘“ bei all seinem maßlosen Lügen und Intrigieren erträglich durch die zivile Form, in die er es kleidet, durch einen gewissen Anstand, der die ganze Atmosphäre hebt und ihm eine Spur von Berechtigung gibt, überall hineinzuhorchen. Die gleiche zivile Form wird zum wirklichen Wert der Menschenverbindung und -beglükkung gesteigert durch Florindo. Das dämpft die Gefahr seiner unsozialen wie unmoralischen Leidenschaft. Ein Don Juan findet unbestraft

[71]) Schließlich liegt in all dem das Problem, mit dem Hofmannsthal in der Krise des Chandos-Briefes und immer wieder zu ringen hatte. S. o. S. 6.

seinen Platz in der Gesellschaft infolge ihrer toleranten Vitalität: er ist bezaubernde Persönlichkeit. Das gleiche gilt bei Ochs (Rosenkavalier), für dessen Rüpeleien man die unbändige Lebenskraft entschuldigend anrechnet, und auch für Zerbinetta (Ariadne auf Naxos): ihr Leichtsinn, ihre Oberflächlichkeit dürfen sein, denn sie geben dieser Welt den Charme.

Man muß jedem den ihm gemäßen Platz lassen und sich einfügen. Es nützt nichts, das gesellschaftliche Leben zu verachten: „Nennen Sie es einen Spielsaal", sagt Orphise in den „Lästigen", „meinetwegen. Aber was in uns, mein Lieber, wie wir nun einmal sind, ist denn nicht für dieses Spiel berechnet, an dem teilzunehmen unser Schöpfer uns nun einmal bestimmt zu haben scheint." (Rod. Nachtr. II, S. 23) So ist gefordert, die verbindlichen Formen, welche die Gegensätze einen, für das Gemäße zu halten.

In dieser Eigenschaft liegen die Keime für das, was Hofmannsthal als das „österreichische Erbübel" unumwunden zugibt (III, 44, 62), „die geringe Schärfe des Plichtgefühls, die Flucht aus dem Widrigen in die Zerstreuung", „Lässigkeit." Wie es aber aus seiner liebenden Stellung zur Heimat nicht anders sein kann, und da er allem Spott und Sarkasmus fernsteht (Raimund viel näher als Nestroy), gibt es in den Lustspielen keine Repräsentanten dieser Fehler. Florindo hat etwa dies mangelnde Pflichtgefühl, aber die Energie, mit der er sein Nichtstun betreibt, und die innere Notwendigkeit seiner Untreue heben das wieder auf.

2. Die österreichische Gesellschaft.

Die Welt, in die sich einzufügen der hier gestaltete Volkscharakter gebietet, ist die österreichische Gesellschaft. Schon die Betrachtung der Herkunft und der Vorgänge hatte ergeben, wie Hofmannsthal immer wieder darauf zurückgekommen ist, in den Lustspielen die Wiener Welt, die heimatliche Gesellschaftssphäre zu wählen.

Diese Welt ist ihm ständisch gegliedert. So treten denn die Menschen dieser Stücke stets als Vertreter ihres Standes mit einander in Beziehung. Es kann in gegensätzlicher Richtung vor sich gehen, wie der Unbestechliche gegen seine Herrschaft operiert: und doch ist dieser Gegensatz nicht etwa revoltierend; ein willkürliches Ueberschreiten der Standegrenzen widerspräche eben dem „Sinn für das Gemäße". Theodor hegt ganz persönlichen Haß und sucht Genugtuung für seine von seinem Herrn „in den Kot hineingetretene Menschenwürde" (S. 21) — aber er führt es aus in seiner Eigenschaft als Kammerdiener, dem die Aufsicht über das Ganze übertragen ist.

Positiv gewendet bilden die ständischen Beziehungen das, was im besonderen Sinne die „Gesellschaft" heißt. Der Salon im „Schwierigen" zeigt, wie das bloße Zusammensein von Menschen eines Standes ein eigenes Gebilde entstehen läßt, dessen Auswirkungen die Einzelschicksale bestimmen. Die so entstandene Lebenssphäre kommt öfter

vor (Mutter und Tochter, Rosenkavalier, Unbestechliche, Arabella) und ist stets die exemplarische Vertretung der Umwelt des Sozialen mit seinen eigenen Gesetzen, an denen dann der Lustspielkampf entbrennt. Dadurch kommt das Oesterreichische bis in den Aufbau dieser Stücke.

In größerer Erweiterung zeigt sich die ständisch gesehene Gesellschaft in „Cristinas Heimreise", wo dem Städtertum die Bauern gegenübertreten, wo Konflikt und tiefere Bedeutung des Spiels eben aus dieser Konfrontierung der zwei Welten in ihrer besonderen Lebensart hervorgeht, die städtische Flüchtigkeit Florindos entgegen Cristinas bäurischem Sinn für Beständigkeit.

Noch bedeutsamer wird das Faktum Gesellschaft, wo die Grenzen der Stände aus höherer Notwendigkeit überwunden werden. So kann dadurch ein historischer Prozeß gestaltet und Lustspielereignis werden: im „Rosenkavalier" ist der Uebergang aus der feudal-absolutistischen Epoche in die bürgerliche dargestellt, und das spielt sich in ganz zivilen Formen ab als eine Heirat. Der Graf Octavian heiratet das Bürgermädchen Sophie, die Stände gehen ineinander über, die Gesellschaft ist Sinnbild des übergesellschaftlichen Geschehens.

Schließlich gibt es noch die Vermischung der Stände kraft eines inneren Rechtes. „Ein dichtes soziales Gewebe, die Stände in der Kultur verbunden", heißt es von „Oesterreichs sozialer Struktur" (III, 61). Daraus entsteht dann Gesellschaft im neuen Sinne, nicht als Standesaufbau, sondern als besonderes ethnologisches Phänomen: als das höhere Gemeinsame. So kommen etwa die Menschen in „Silvia im ‚Stern'" bei deutlicher Betonung ihrer ständischen Eigenart als Landbewohner und Städter, Wirt und Adliger, sozialer Schmarotzer und Bedienter alle gleichbedeutend zusammen in höherer Verbindung, die durch kein Ereignis von außen konstruiert ist, sondern in dem persönlichen Interesse der einzelnen an dem zentralen Problem besteht, eben an Silvia im „Stern". Des Dieners moralische Lektion für den jungen Grafen ist der sinnfältigste Ausdruck dafür.

Ebenso wie durch die Ueberbrückung der Stände steht die österreichische Gesellschaft durch die Verbindung der Stämme als eine höhere Gemeinsamkeit da. So ist das Sprachengemisch bei dem Lever der Marschallin zwar ein Produkt der weiten Grenzen des Barock, zugleich aber ein Erzeugnis des Wiener Bodens, der ja wie sonst kein deutscher für den Barock günstig war. Auch ist Octavian Rofrano ein „Wällischer" (IV, 216), Baron Ochs aus Niederösterreich (IV, 152). Entsprechend ist in „Arabella" der Slawone Mandryka über sein Bauerntum hinausgekommen zu einer Haltung, wie der Wiener Ballsaal sie fordert, nicht einfach zu städtischer Haltung, sondern zu einer, die schwebend die Formen westlicher Höflichkeit um die eigene Sonderart schlingt, hier um den Hang zu träumen, herrisch und demütig in einem zu sein. Auch sonst

eint „Arabella“ mit dem Wienertum östliche Elemente. Die Freier Elemer, Lamoral sind Ungarn, das Mädchen Zdenka hat einen slawischen Namen, durch die Kartenschlägerin und das „Eljen!“-Rufen der Gäste (S. 71) kommen ebenfalls ungarische Züge hinein, und doch ist es ein Wiener Fiakerball. Im „Schwierigen“ zeigt sich dann dieser gesellschaftsbildende Sinn auch in seiner negativen Seite: ein Mensch wie der Baron Neuhoff kommt nicht hinein in die Wiener Gesellschaft, man hat gar kein Ohr für diesen Norddeutschen, wie er eben, obgleich gebildet und „ganz gut geboren“ (IV, 319), nicht teilhat an dem, was diese Welt vereint.

Dieses höhere Gemeinsame ist unerläßlich für Hofmannsthals Lustspiele. Hierauf gehen seine Umarbeitungen der Stücke von Molière und Calderon. Die Szene aus dem „Bürger als Edelmann“ der ersten Fassung[72]), die die Vorbereitungen zur Opernaufführung bringt, kann (in der zweiten Fassung der „Ariadne“), im sozialen Habitus unverändert, aus dem Paris des Louis XIV herübergenommen werden in das Theresianische Wien, statt Herr Jourdain wird einfach „der reichste Mann von Wien“ oder „Seine Gnaden“ gesagt (I, 269, 310, 311). Das liegt nicht so sehr an der tatsächlichen Verwandtschaft der beiden Gesellschaftssphären — der Barock ist allerdings sehr international — als an der Art, wie Hofmannsthal schon den „Bourgeois-gentilhomme“ auffaßt: die Aenderungen sind ja ganz gering, aber stets mit der leisen Tendenz, das Oesterreichisch-Volkstümliche hereinzubeziehen. Wenn es bei Molière heißt: „Il n'est guère naturel, en dialogue, que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions“ (Acte I, Scène 2), so setzt Hofmannsthal: „Es wäre nicht natürlich, wenn man wollte einen Artilleriehauptmann oder einen Uhrmacher seine Leidenschaften absingen lassen.“ (S. 21, Erste Fassung) „Votre petite drôlerie“ (I, 2) ergibt „Ihre Schnacksen“ (S. 11), „Cette coquine“ (III, 2) wird zur „diebischen Trulle“ (S. 54) — überhaupt ist die Sprache so viel als möglich einer altertümlichen, dialektähnlichen angenähert, Hofmannsthal benutzt eine Uebersetzung aus dem 18. Jahrhundert[73]). So kann sich diese Szene hinter den Kulissen, im Domestikenmilieu, da hineinfügen, und der Komponist, der darin auftritt, hat die schwärmerische, weiche Art, fällt sprunghaft aus Verzweiflung in Gemütlichkeit, wie es „österreichisch“ ist, wie Hofmannsthal es noch einmal ganz klar in der Phantasie über das Raimundsche Thema an Eduard zeigt; Zerbinetta andererseits besitzt den österreichischen „Mutterwitz“ und der Haushofmeister die pathetische Impertinenz der meisten Hofmannsthalschen Dienerfiguren. Das Ganze ergibt ein Gesellschaftsbild wie auch der „Rosenkavalier“ es hat (Lever-Szene und Wirtshausskandal), wie es in etwas ruhigerer Weise die „Florindo“-Anfangsszenen bringen („Florin-

[72]) Ariadne auf Naxos, zu spielen nach dem Bürger als Edelmann, S. 97-113.

[73]) vgl. Briefwechsel S. 125.

do und die Unbekannte“ ebenso wie der erste Akt der „Heimreise“). Denn auch das Venedig dieser Spiele ist österreichisch. Hofmansthal sah Italien nicht als das heroische Land der nordischen Sehnsucht, es war ihm stets noch die südliche Ergänzung der Donaumonarchie, die ja ihre politischen Ziele vom mittelalterlichen Kaisertum, vom römischen Imperium empfangen habe[74]). Auch diese venezianische Welt also, mit ihren verarmten Grafen, den gefühlvollen Dirnen, dem pedantischen Pfarrer ist bevölkert mit Typen ganz österreichischen Gepräges[75]). Denn darauf läuft es bei diesen Darstellungen österreichischer Gesellschaft hinaus: das ständische Moment ist darin und die Ueberwindung der Stände im höheren Gemeinsamen, getragen aber wird alles von der bunten Kette der Volkstypen. Letzten Endes ist die Gesellschaft österreichisch, weil der österreichische Charakter sich in ihr verwirklicht. Die Grundlage für die Gestaltung der Lustspiele und für ihre soziale Haltung, damit also auch für die Lustspielhandlung — die Grundlage demnach der ganzen Dichtung ist Hofmannsthals österreichisches Erbe.

IV.

Tradition des Theaters und die Form der Hofmannsthalschen Lustspiele.

Die Darstellung des Volkscharakters und der Gesellschaft macht den wesentlichen Teil des Heimaterbes aus, das in Hofmannsthals Lustspieldichtungen Gestalt findet. Hinzu aber kommt noch ein formaler Einfluß aus der Tradition des österreichischen Theaters. Hierin lebt in starker Form die „Allgegenwart der Vergangenheit“, die die literarischen Einflüsse auf Hofmannsthals Werk bestimmt hat (s. o. S. 2 f). - Das Theater und zumal die Komödie ist ihm „ewiges Institut“, in dem nichts historisch, alles gegenwärtig ist. „Es hat seine Wurzeln tief und weit in den Unterbau getrieben, auf dem vor Jahrtausenden das Gebäude unserer Kultur errichtet ist; wer sich ihm ergibt, ist über manches das die anderen begrenzt und bindet hinweggehoben“. (Ber. d. Sph. S. 290) Wien ist nun besonders „eine Theaterstadt“, in der es ein wirklich volkshaftes Bühnenwesen gibt. Die Posse „ist nirgends so hoch gekommen, andererseits ist das Bildungsdrama nirgendwo so durchsetzt mit volkstümlichen Elementen und dadurch beide einander nirgends so nahe wie hier“. (III, 49) Es wird sich zeigen, wie seine Lustspiele, die durchaus Bildungsdramen sind, sich in diese Tradition einfügen.

1. Ueberlieferte Formen.

Infolge der Traditionsverbundenheit vereinen die Bedingungen des Theaters, die jedem Drama und der Komödie insbesondere gewisse

---

[74]) Ber. d. Sph. S. 220, 235, 251, 295, Loris S. 112.

[75]) Jede Beziehung zum spezifisch Oesterreichischen, auch die indirekte fehlt nur in dem „Danaë“-plan — und der kam nicht zur Ausführung.

Grenzen ziehen, für Hofmannsthals Lustspiele ihren Einfluß mit dem des Oesterreichertums. Denn Traditionsverbundenheit ist ihm eine wichtige Eigenschaft seines Heimaterbes. Er sagt von seinem Lande: „Das Alte und Neue ist neben einander, ist wirklich bei uns ein bißchen mehr da als anderswo". (III, 53) Und „traditionelle Gesinnung, stabil fast durch Jahrhunderte", „historischer Instinkt" sind des Oesterreichers spezifische Eigenschaften (III, 62). Noch weiter als nach diesen Worten, im allgemeinen für den Oesterreicher geht die Bedeutung des Heimaterbes für Hofmannsthal, weil es das österreichische Theater ist, dessen Bedingungen seinen Lustspielen formale Elemente liefern. Die vielfältigen Einflüsse des Theatralischen überhaupt, der allgemeinen Lustspieltradition, der ewigen Komik und Typik verlieren sich in den letztlich doch ganz individuell gestalteten Werken. Deutlich aber hebt sich hervor, was das österreichische Volksstück bewirkt.

Hervorgegangen aus den Jesuitendramen und der Oper des Barock, vereint es die Tendenzen stilisierter Lebenserhöhung mit toller, zügelloser Freude, wie das Stegreifspiel der commedia dell' arte sie hinzubrachte. Das Spiel kreist in barocker Buntheit um eine lustige Person und entwickelt schließlich die Neigung, die eigenen Formen der Zauberei und des Kostüms noch zu verspotten — in der Parodie, der Travestie[76]).

Was das Volksstück aus dem Barock übernimmt, sind szenisch-theatralische Momente; aber was es aus der commedia dell' arte erhält, ist das Grundschema der Handlung, das dann von den komischen Hauptfiguren Wiener Art mit neuem Leben erfüllt wird, wobei jedoch die Nebenrollen auf das Notwendigste beschränkt, marionettenhaft und ohne Charakter bleiben. „Es sind nichts als Theaterfiguren, lustige Theaterfiguren, die zu einem übermütigen Trubel durcheinandergewirbelt werden"[77]). Was die commedia dell' arte also eigentlich liefert, sind die sozialen Figuren, diese Typus gewordenen Menschen, an denen sich der komische Zusammenstoß mit der Umwelt vollzieht.

Hofmannsthals Traditionsverbundenheit ist kein direktes Herübernehmen, sondern ein immanenter Zusammenhang. Wenn nun der Dichter bewußt bis auf diese Urform der in seinen Lustspielen lebendigen Typik zurückgeht, ironisiert er versteckt und unabsichtlich seine eigene Kunst, so in „Ariadne auf Naxos", wo die unverwandelten Buffofiguren der alten italienischen Stegreifdichtung tanzen.

„Ein lustiges Nachspiel, Tänze und Triller, freche Gebärden und zweideutige Worte" (I, 304) — so wird hier die „niedrige Posse in der

[76]) vgl. Moriz Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28, Berlin (1918).

[77]) Otto Rommel, „Johann Nestroy, ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik" in J. Nestroy, Sämtliche Werke 15. Bd. S. 75 ff, Wien 1930.

italienischen Buffo-Manier" bezeichnet (I, 296). Wenn das Abschätzige in diesen Worten, die die Gegenpartei von der opera seria ausspricht, nicht gehört wird, so ist damit Zweck und Art der commedia dell' arte gekennzeichnet: diese direkte Nachfolgerin des antiken Mimus wollte in erster Linie durch ihre lazzi und ihre derbe Komik unterhalten. Tanz und Gesang sind hier nur eine kleine Steigerung, die die Musik dem Spiel als opera buffa zubringt. (Und allein das Spiel, das Libretto als Werk des Dichters ist wieder der Gegenstand der Betrachtung). Tanzen und Singen aber, freche Gesten und zweideutige Witze Machen war Aufgabe einer Gruppe von Spielern, von feststehenden Typen mit festen Namen: Hofmannsthal bringt diese Namen und gibt jeder Figur durch ein Wort die eindeutige Maske wieder, die damals selbstverständlich war, mit dem Verschwinden der Stegreifkomödie aber vergessen wurde: „Harlekin verwegen; Brighella jung, tölpelhaft; Scaramuccio Gauner, 50 jährig; Truffaldin alberner Alter". (I, 327) Allerdings sahen die Figuren damals anders aus[78]): Arlecchino war der rohe, dumme Gauner, der lügenhafte, feige Kuppler, Brighella dagegen schlau und witzig, Truffaldino gutmütig, mitleidig. Aber die Namen sind eben nicht Begriffe geblieben, und so kann der verwegene Held des Stegreifspiels ruhig Harlekin heißen statt Pedrolino oder Brighella, die Wirkung ist die gleiche.

Diese Gruppe einmaliger Typen brachte ihre lustigen Künste vor im Ramen einer naiven, bedeutungslosen Handlung, die sie vor der Aufführung in großen Zügen kurz im scenario zusammenstellte. Genau so instruiert Zerbinetta ihre Leute in vier Sätzen, die den Gehalt des Stükkes auf ein Minimum herabdrücken. So kurz allerdings waren die scenari nicht, diese Lustsspielinstruktion karikiert. Das Spiel war dann die freie Improvisation der mimisch und in den Repliken aufeinander eingeübten Schauspieler — auch hier heißt es: „Diese Leute wissen zu improvisieren, finden sich in jede Situation". (I, 313) Im einzelnen waren die Mittel dann[79]) komische, plumpe Bewegungen: so springt Harlekin, so sucht Brighella täppisch das Mädchen zu umfangen, so stoßen sie taumelnd aneinander. Ferner groteske Verkleidungen — hier kommen die drei Tölpel in alberner Weise verlarvt. Ferner das Einander-Entlaufen — Zerbinetta entschlüpft ihnen immer wieder. Dann wieder alberne Reden — so sind ihre Werbungen. Schließlich als Kern des Ganzen irgendein Betrug — so entkommt Harlekin mit Zerbinetta, während die drei sich Hoffnung machen. Und das Ganze war lüstern und zweideutig, oft obszön — da aber liegt der Unterschied: die Grobheit fehlt bei Hofmannsthal. Zwar sind die Werbungen voll deutlicher Anspielungen, aber die Komik liegt nicht im grotesken Zurschaustellen des sonst Verhüllten, sondern in dem Gegensatz, wenn der alberne Alte

---

[78]) vgl. Storia letteraria d'Italia, Antonio Belloni: Seicento, pag. 297 ff.
[79]) vgl. ebd. pag. 303.

„täppisch lüstern“ das flinke Mädchen umwirbt. Die Derbheit fehlt. Auch die in der commedia all' improviso unentbehrlichen Prügel fehlen, ja die ganze Intrige ist eingeschränkt auf die kleine Andeutung, daß Harlekin sein Ziel erreicht, die andern betrogen sind. Und die Hauptbedeutung des Buffo-Spiels liegt anderswo. Denn so genau Hofmannsthal den Stil der alten Typenkomödie wiedergibt, er ändert den Wert des Ganzen. Zunächst wird aus der Theatermaske ein lebendiger Mensch; denn die Oper ist Spiel im Spiel und Ariadne nur die verkleidete Primadonna des Vorspiels, Zerbinetta aber ist im Vorspiel, also im Leben, und in der Oper, im Spiel, die gleiche. Daraus folgt die zweite wesentliche Änderung, die Verinnerlichung; diese lebenden Typen haben Lebensbedeutung — ihr tanzendes Lieben und Wiederverlassen bildet den Gegensatz zu Ariadnes Treue und Bacchus heiliger Werbung und Vergöttlichung in der Liebe. Die oberflächliche Lustigkeit der Spaßmacher weckt den kleinen Komponisten aus seinen weltfernen Träumen.— Die italienische Colombina glänzte durch ihre lazzi und Sprünge, Zerbinetta aber hilft ein „ungeheueres Lebensproblem: das der Treue“[80]) an den Tag bringen. Das Stegreifspiel ist nicht mehr nur vergnügliche Unterhaltung, Hofmannsthal hat ihm Sinn gegeben.

Kürzer, andeutender ist dasselbe Prinzip noch einmal (1923) in dem „Szenischen Prolog zur Neueröffnung des Josefstädter Theathers“[81]) angewendet. Dort mühen sich die Schauspieler in erregtem Gerede, eine Begrüßungsansprache zurechtzubekommen. In der Art, wie jeder hier seine Meinung vorbringt, sind sie Privatmenschen, nicht „Rollen“, und doch tragen sie, zum Teil wenigstens, die Eigenschaften, die sie als die Figuren des nachfolgenden Stückes darzustellen haben. Das ist aber Goldonis „Diener zweier Herren“, ausgebauter commedia dell' arte-Stil, sodaß in dem Durcheinander dieser Eröffnungsszene auch die Typen des Stegreiftheaters in das Leben herübergezogen sind.— (Die Verinnerlichung fehlt hier allerdings).

Mit dieser Erneuerung der ursprünglichsten Form der Typenkomik hat Hofmannsthal gleichsam einen Scherz mit seiner eigenen Dichtungsart getrieben: daß er die Entwicklung auch überspringen, auch rückwärts wieder anknüpfen kann, indem er die Urform in seinem Sinne umwandelt. Sonst aber stehen seine Lustspiele durch vielerlei formale Parallelen in innerer Verkettung mit der Entwicklung, mit der österreichischen Tradition.

Das Wiener Volksstück[82]) war ein Werk des Hanswurst, der es verfaßte, um sich darin zu spielen. Solche komische Person nun gibt

---

[80]) Briefwechsel, S. 148.
[81]) Wien 1926; auch Insel-Almanach 1926, S. 13-22.
[82]) Zum Folgenden vgl. Enzinger, Rommel, a. a. O. Ferner R. Fürst, Raimunds Vorgänger, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 10 (1907).

es bei Hofmannsthal nicht, mit der wesentlichen Eigenart dieser Unterhaltungskunst hat er also nichts gemein. Aber Hanswurst spielte mit bestimmten Motiven und im Verein mit bestimmten Personen, die er ja selbst nur empfangen hatte: wie die notwendigen Regeln und Bedingungen des Bühnenspiels und der Publikumswirkung waren sie ihm überkommen, und seine Aufgabe bestand darin, diese Mittel zu seiner Komik geschickt auszuwählen und zu arrangieren. Sein Ziel oder das der Bühnendichter, die für ihn schrieben, war ja allein, das Spiel so zu gestalten, daß seine Gaben komischer Schauspielerei möglichst schlagend zur Geltung kamen. Daß Hofmannsthal mit seinen Lustspieldichtungen anderen Zielen nachging, braucht nicht erst betont zu werden. Wenn sonst nichts, bewiese es die Herkunft seiner Kunst und der Ursprung seiner Stücke zur Genüge. Die Verbundenheit mit dem Volksstück liegt nicht in diesen Grundformen.

Und doch hat er einmal ganz das Gleiche getan wie Meisl, Gleich und Bäuerle hundert Jahre zuvor: „Der Unbestechliche" ist ebenso für einen Schauspieler geschrieben, um dessen Komik Gelegenheit zur höchsten Entfaltung zu geben, wie damals die Rollenstücke den verwachsenen Ignaz Schuster, den trägen Wenzel Scholz, Raimund oder Nestroy — jeden in seiner Eigenart — zum Vorbild hatten. Hofmannsthal schreibt für Max Pallenberg, der seinerseits eine Fortsetzung der Tradition des Wiener Wurstls ist, aber „der Hanswurst als Gipfel der Schauspielerei, der Hanswurst, um eine volle Schraubenwindung höher als sein historischer Ahne[83])." Im „Unbestechlichen" erhält er die äußere und innere Möglichkeit zur Lösung seiner besonderen mimischen Aufgabe. Sprache und Gebärde gehen bei Pallenberg darauf aus, die Begrenztheit des Menschen im Räumlichen lächerlich aufzuzeigen[84]). Dafür bietet die Dienerrolle an sich noch nicht mehr Möglichkeiten als jede andere. Wohl aber die Szene (IV. Akt 5. Szene), in der er beim Kofferpacken die Verächtlichkeit der Liebschaften seines Herrn an den Schuhen und Kleidungsstücken zum Ausdruck bringt: „Da hast du — (er nimmt zwei Schuhe auf die Hände und agiert mit ihnen, wie mit Puppen) kitzlige Sprache, auf die seine blasierten, schläfrigen, niederträchtigen Blicke mit Feuer antworten." Ferner dient dem der Monolog (Ende des III. Aktes), in dem er an dem eben erhaltenen Trinkgeld die Angst der Geberin wie an einem Thermometer abließt und schließlich „abtanzt", ferner sein „eigentümliches Lächeln", sein lautloses Erscheinen. Ueberall bieten sich ihm Gelegenheiten, die Ueberwindung des Räumlichen durch die Verkörperung seiner Idee zu gestalten.

Pallenbergs Hauptmittel aber ist die „herrliche Beredsamkeit. Wie

---

[83]) Alfred Polgar, „Max Pallenberg", in Der Schauspieler, eine Monographiensammlung, hsg. von H. Jhering, No. 9, Berlin o. J. S. 24.

[84]) vgl. Hellmuth Falkenfeld, Vom Sinn der Schauspielkunst, eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs, Charlottenburg 1918.

ein Kind die Puppe, öffnet sie das Wort, um zu sehen ‚was drin ist.' Sie schüttelt die Laute kaleidoskopisch durcheinander und strahlt stolz und befriedigt, wenn irgendwelche der farbigen Zufalls-Zusammensetzungen doch einen Sinn gibt[85])." Dazu führt des Unbestechlichen inkorrektes Deutsch, das einerseits aus den servilen Höflichkeitsformeln beständige ironische Uebertreibungen bildet, andererseits mit seinem polnischen Akzent und Satzbau immer neue Sprachunmöglichkeiten hervorbringt. Hofmannsthal hat diese sprachliche Charakteristik nicht wie etwa im „Rosenkavalier" voll ausgeführt; hier folgen sich nur gewisse Redensarten („untertänigst", „demgemäß", „gebührend" an den unpassendsten Stellen verwendet), ab und zu das Fortlassen des Artikels, falsche Inversionen („Was kann er machen geltend?" S. 60), ungelenke Adjektive („meine sehenden Augen", „du gewöhnliche Gewöhnlichkeit") — und mit all dem geht der Dichter auf eine ihm sonst fremde Sprachkomik ein, die ganz das Werk dieses Schauspielers ist, „nämlich das Bild eines Sprechenden, der wider seinen Willen in der akustischen Vollendung seiner Sätze gehemmt und gestört wird" und „durch die Anschauung zum Bewußtsein bringt, wie ungrammatisch, gleichsam gegen das ewig Zwang fordernde Gesetz der Satzbildung unsere unausgesprochenen Worte in unserer Seele leben."[86])

Wie mit dem Ding und der Sprache spielt der Unbestechliche im Ganzen mit dem Menschen, mit dem „niederen Personal" und mit der Herrschaft, indem er sie immer wieder darauf stößt, daß die „unbegreifliche Wirkung seiner höheren Kräfte" (S. 25) Hemmnisse aufbauen und und beseitigen kann, denen sie sich fügen müssen. Aber außer diesen vielfachen, durch den Schauspieler bestimmten Sonderheiten spricht auch die ganze Hofmannsthalsche Kunst hier mit. Allerdings im geringeren Maße als bei den anderen Lustspielen. Dieses Rollenstück beschränkt sich stark auf die Möglichkeiten, die es dem Schauspieler gibt, ihm fehlt oft die ausgearbeitete Motivierung, Szenenverknüpfung und Charakterisierung, und darum wohl blieb es auch ungedruckt.

2. Ueberlieferte Formelemente.

Einmal also hat Hofmannsthal der Tradition gemäß ein Lustspiel einem Komiker „auf den Leib geschrieben." Sonst entstehen Art und Charakter der Gestalten lediglich aus seinen eigenen künstlerischen Forderungen. (Wie weit auch beim „Schwierigen" die Schauspielerpersönlichkeiten — Helene Thimig[87]), Gustav Waldau — mitbestimmend waren, kann außer Betracht bleiben; denn Kari und Helene bestehen und wirken selbständig, mehr aus dem Seelischen charakterisiert als aus dem Aeußeren). Jedoch die Motive der Einzelhandlungen und die Mittel der Darstellung

[85]) Polgar, a. a. O. S. 37 f.
[86]) Falkenfeld, a. a. O. S. 93 u. 126.
[87]) vgl. Paul Fechter, Helene Thimig als Helene Altenwyl in Deutsche Rundschau, November 1930, S. 182 ff.

enthalten in allen Spielen traditionelles Gut. Der Zusammenhang mit dem Alt-Wiener Volkstheater, der sich darin auswirkt, ist nun durchaus unbeabsichtigt. Eine direkte Uebernahme ist schon durch die unterschiedliche Herkunft, Zielsetzung und Zuhörerschaft ausgeschlossen. Der Dichter „verfällt von selbst" auf dieselben Mittel und Motive. Denn die Richtung, die das Bewußtsein dem Schaffen gibt und nach der der Bedeutungsgehalt, die Gestaltung, die jeweilige Betonung des Wirkungsmomentes gebildet werden, ist grundsätzlich anders bei seinen, dem tiefsten Sinn des Daseins pflichtigen Werken als bei den Unterhaltungsstücken jener Theaterautoren. Die Grundmotive des Volksstückes fehlen ihm also natürlich: Zauberwesen, lokale Posse und Parodie. Aber die Ausgestaltung geht dann die einmal eingeschlagene Richtung zu Ende und wählt ihre Mittel aus dem Können des Dichters, ohne auf Herkunft und Traditionszusammhang zu sehen, und sie bringt Hofmannsthals Lustspiele in eine Sphäre mit jenen Eintagsstücken.

Die Zusammenhänge gehen meistens von den Zauberstücken aus, die ja die fruchtbarste Gattung des Volksstücks bildeten. Im ernsten Spiel hat Hofmannsthal allerdings mehr formale Aehnlichkeiten mit dieser allegorischen Darstellung religiöser Lehren, wofür die Feen und Geister ja letzten Endes zu gelten haben[88]). Im „Jedermann", im „Großen Welttheater" ist die Zweiteilung in irdische und überirdische Welt noch lebendig als unmittelbares Abbild des mittelalterlichen Brauches, dem ja das Zauberstück auch entstammt. Das Lustspiel aber muß das Dasein in seiner Wirklichkeit bringen, eben nicht Jedermann sondern diesen Grafen aus Wien, nicht „den Bettler" sondern „Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna", wenn sie auch sonst nicht viel zu sagen hat. Das Volksstück behielt die höhere Welt, um den Sinn sichtbar, greifbar zu machen; Hofmannsthals Mysterienspiele — um doppelt zu symbolisieren: durch das Erleben und durch die Gestalt. Der Sinn der Lustspiele gibt sich bei ihm unbemerkter, dieses Hauptmotiv ist dafür nicht so bedeutsam. Nur „Ariadne auf Naxos" zeigt etwas Ähnliches: die Genien und Götter stehen mit ihren ernsten Gefühlen und Gedanken über dem komischen bunten Wirbel der buffonesken Alltagsgestalten. Auch die Parallelstellung der Handlung ist da: Ariadnes Liebe und Zerbinettas Liebschaften kontrastieren wie der Streit der Geister mit dem Schicksal der Menschen in den vielen Stücken vom Faust-Spiel bis Raimund. Der Unterschied ist nur, daß hier die beiden Reiche beziehungslos nebeneinanderstehen, daß die Versuche Zerbinettas, mit der anderen Welt anzuknüpfen, (I, 329 f) reine Ironie sind — das Zauberstück dagegen brachte die eine Seite um der anderen willen. Darum wirkt hier die unerläuterte Kontrastierung — damals mußte der Hinweis auf das Übersinnliche, die Moral deutlich ausgesprochen werden.

---

[88]) vgl. Enzinger a. a. O. S. 27 f.

Das Seltsame ist nun, daß Hofmannsthal es trotzdem liebt, am Schluß einen sinntragenden Satz zu bringen, genau wie „die Moral“ noch bis zu Raimund oft den Schlußsatz bildete. So ist es in „Cristinas Heimreise“ (Erste Fassung). Sie fragt: „Was ist an euch, daß wir euch doch wieder brauchen?“ — Und er: „Daß wir euch brauchen, das ist an uns.“ Und an Florindos ungewollte Bedeutung für dieses paar erinnert Pedro, ohne es zu wissen: „Du wirst noch sagen etwas gegen den Herrn Florindo?“ Keine „Moral“ im Sinne einer lehrhaften Tendenz, aber wie die ja auch nur den Sinn wieder aufnahm, ist hier der Gehalt des ganzen Stückes wieder aufgenommen, an Stelle des Verklingenlassens im glücklichen Ende, das sonst den Lustspielschluß bildet. Ähnlich wird in „Florindo“ des Abenteurers jäher Abschied von dem Ruf begleitet: „Der kommt schon wieder“, also seine Sprunghaftigkeit als bleibende Erscheinung und — als verzeihlich hingestellt. (In „Cristinas Heimreise“ bleibt das Wort als Aktschluß, IV, 57; da der Abenteurer dort noch nicht in so mannigfacher Wirkung und Entfaltung erschienen ist wie in „Florindo“ an gleicher Stelle, fehlt dem Satz die zusammenfassende Kraft, er ist nur komischer Triumph, Aktpointe). Auch in „Ariadne“: Zerbinettas spöttischer Triumph, Ariadnes Verwandlung von Schmerz zu Lust, Bacchus Vergöttlichung klingen als letzte Worte ineinander. Die Pointe in den „Lästigen“ steht deutlich im Sinne der alten „Moral“, nur ironisch: „Strebe danach, mit Geschmack lästig zu werden, sagte mir mein Herr Vater beim Abschied — und dein Glück ist gemacht.“ Aehnlich ironisch verklingt der „Bürger als Edelmann“ (in der ersten Fassung deutlicher als in der zweiten): Jourdain ist entzückt von seinen edelmännischen Erlebnissen, weist also ohne es zu wissen, ironisch auf deren Unwert hin. Bewußte Ironie und doch zugleich voller Ernst stecken in des Unbestechlichen letzten Worten: „Ich hoffe, solange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in Ordnung sein!“ Er spottet, aber sein Wesen, sein Werk, seine Macht sind darin zusammengefaßt. Wie hier der Schlußsatz die Persönlichkeit klärend umreißt, sagt Arabella als Letztes: „Ich kann nicht anders werden, nimm mich wie ich bin!“ — ihr innerstes Wesen, sich selbst treu zu bleiben, und zugleich der Erwerb dieses Erlebnisses, sich geben zu können, sind darin vereint. — Der „Rosenkavalier“ und der „Schwierige“ enden im Scherz, in der Geste, im Aufgreifen der Gesamtstimmung, ohne diesen zusammenfassenden Schluß. — Die „Heirat wider Willen“ und „Dame Kobold“ folgen der Vorlage. — Fast stets gibt es also einen Abschluß nach Art der „Moral“ des alten Zauberstückes.

Wie aber das Grundthema des Zauberstückes dem auf das Soziale gerichteten Lustspiel Hofmannsthals widerspricht, findet sich auch die wesentlichste Form, die Allegorie, kaum bei ihm. Wenn er sie doch einmal übernimmt — als Hoffnung in „Der Verarmte“ nach Raimunds „Diamant des Geisterkönigs“ I, 20 — bleibt sie im ganzen so unbe-

stimmt und allgemein, wie sie es im Volksstück war[89]). Nur die Sprache verliert die Deklamation, wird lebendiger, lebensnäher. Besonders aber schwebt die Macht der Allegorie nicht mehr so vollkommen unbegründet hernieder, gleichsam nach einer heiteren stillschweigenden Uebereinkunft, wie die Allmacht der vielen Feen und Zauberer im Volksspiel; sondern in ihrem Wesen liegt eine Art Begründung, ihr Liebreiz wirkt: „Was für abscheuliche Hypochondrien? Bestehen die vor meinem Blick? (Sie sieht ihn liebevoll an).“ Und wirklich ist Eduard wie umgewandelt. Selbst dieser kurze allegorische Versuch zeigt also Annäherung an das Leben, Verinnerlichung.

Etwas häufiger findet sich die parodierte Allegorie bei Hofmannsthal, eine Form, die dem Volksstück sehr lag, da es natürlich nicht zu lange ernst machen wollte mit seinen überirdischen Elementen. Hofmannsthal übernimmt aus dieser Richtung die Welt von Raimunds „Geisterkönig.“ (Die eigentliche Parodie literarischer Berühmtheiten, in der das Volksstück glänzte, liegt natürlich nicht auf der Linie von Hofmannsthals Lustspieldichtung.) Longimanus bleibt der gleiche gemütliche, wienernde Potentat, doch findet das Parodische an ihm zweifache Verstärkung: seine Geisternatur wird deutlicher durch die Hervorhebung seiner irdischen Erlebnisse, also durch betonte Einfügung in das allgemeine Leben, in das Soziale. Bei Raimund reden allerdings auch die Geister, vorher in den von Hofmannsthal nicht behandelten Szenen (I, 1—4), von des Fürsten Reisen auf die Erde, Longimanus selbst nur in einem Monolog (I, 12); bei Hofmannsthal aber denkt er immer wieder an das eindrucksvolle Jahr, das er auf Erden zugebracht hat, und stellt sich immer wieder die Menschen als etwas ihm Fremdes, Ersehntes vor. Und darin liegt nun die andere Verstärkung: die Vermenschlichung des Geistes ist verinnerlichter, der Geisterkönig sehnt sich, fühlt Reue, grübelt über Problemen, hat fixe Ideen, er hat einen Sohn auf der Erde. Er ist also mehr Geist, weil er menschlicher ist. Die Parodie liegt tiefer.

Die äußere Parodie ist auch verstärkt: Longimanus, der Geist, hat ein Stammbüchl, läßt seine Melancholie durch Ballett erheitern, führt Debatten mit der Weisheit, erinnert sich der speziellsten Erlebnisse seiner Erdenfahrt . . . und mehr dergleichen bei allen Figuren; dafür fehlt aber auch viel an äußerlich Parodistischem, was Raimund brachte: die feuchten Wolken, in denen Longimanus schläft, die Rauferei der Himmelszeichen, des Pamphilius 2000-jährige Dienstzeit und so fort. Raimund bevorzugt die Gelegenheiten zu groteskem Witz, Hofmannsthal die zur Charakterisierung. Das zeigen auch die beiden auftretenden Jahreszeiten: für Raimund ist der Anlaß zu dieser parodisch-allegorischen Szene die komische Tatsache, daß Zephises im Winter vom Blitz erschlagen ist, Hofmannsthal

[89]) Raimund setzt allerdings gerade an diese Stelle eine Parodie, Hofmannsthal meint die Allegorie ernst.

schickt die tiefsinnige Erinnerung des Geisterkönigs an die Wirkung des „Ringelspiels“ der Jahreszeiten auf die Menschen voraus. Die äußere Erscheinung der vier Figuren übernimmt Hofmannsthal genau; aber dann wirken bei Raimund die Jahreszeiten durch den komischen Streit, daß eine der andern ins Gehege komme, Hofmannsthal dagegen bringt viel Besinnliches. Zum Beispiel einen von ihm in seiner Tiefe erfaßten Gedanken Brentanos: „Der Mensch lebt, indem er sich ein Stück Ewigkeit durch einen hinten vorgehaltenen Tod auffängt“ (III, 156) übersetzt er ins Komische: Longimanus sagt von den Menschen: „Ist denn das nicht das große Prä, das sie vor uns voraus haben, daß sie sich ihr zugemessenes Stückerl von der faden Ewigkeit mit einer dahinter gehaltenen Sterbekerze transparent machen können“ (Rod. Nachtr. II, S. 68). Und weiter bringt hier Longimanus zarte Erinnerungen, die Jahreszeiten sind nur der schweigende Widerschein.

Tiefer greift die allegorische Parodie bei den vier Träumen, die Hofmannsthal an die Stelle der beiden jammernden Druden bei Raimund setzt. Diese erschienen nur kurz, in allegorischem Kostüm, das sie als Druden kenntlich machen sollte, baten wieder auf die Erde zu dürfen und gaben Longimanus Gelegenheit zu Witzen und lokalen Anspielungen. Hier sind es charakteristisch ausgeführte Gestalten, der Schwechater-Michel, der Baron, die Tant und die Spiegel-Netterl, die ihre raffinierten Methoden, den Menschen schwere Träume zu machen, mit unheimlicher Freude auspacken. Es sind verdächtige Gesellen, die den seelischen Vorgang des Alpdrucks grotesk verkörpern; zugleich sollen sie durch Absurdität und Gruseln die Macht des Geistigen dartun. Wieder spannt sich die parodierte Allegorie vom Grotesken bis zum Innermenschlichen, wieder ist aus singulärem Märchendasein eine soziale Erscheinung geworden.

Ein Rest der alten Zauberparodie findet sich auch im dritten Akt des „Rosenkavalier.“ Ochs von Lerchenau wird von unheimlichen Erscheinungen genarrt: er sieht Köpfe ihm plötzlich überall aus der Wand entgegenstarren und wieder verschwinden, eine Unbekannte erscheint als seine Frau, das Kammerzoferl hat das Gesicht seines morgendlichen Gegners. Aber während die Allegorien in den Szenen nach dem Raimundschen Vorbild als real gesetzt waren, zwar parodiert aber als Geister existent, ist hier der „Spuk“ ein verabredeter Scherz und der Zuschauer wird durch die Vorbereitungen eingeweiht (Pantomime während des Orchestervorspiels, IV, 219/221). Diese subjektive Parodie brachte das Volkstheater auch schon. So bereitete Meisls „Frau Ahndl“ ihr Geistern vor, so verkleidete sich bei Nestroy der Teufel auf offener Szene (Robert der Teuxel), nur blieb das in Andeutungen. Hier aber wird ein eigener Scherz, eine ganze Szene daraus. Auch daß einer aus der Rolle fällt und zu früh „erscheint“ (IV, 226), hat früher nichts Gleiches. Es entspringt gerade dieser Betonung des Gespielten in der Zauberei. Damals wurde trotz der Parodie stets noch mit dem lebhaften Aberglauben ge-

rechnet: „Sie sind aber doch nicht etwa ein wirklicher Geist?“ fragt der Helfershelfer die Ahndl, obwohl sie ihm — noch unverkleidet — ihre Absicht gerade kundtat[90]). Der Baron von Lerchenau dagegen „sagt sich: Kongestionen!“ (IV, 228). Dort sollte ruhig noch ein wenig der Ulk als Schauer wirken, hier wissen alle, bis auf den Genarrten, was los ist. Entsprechend deutlicher wird auch die Enthüllung des „Zaubers“, die es hier wie dort gibt, hier bei Hofmannsthal aber mit der Bedeutung der endgültigen Niederlage des „schlechten Kerls.“

Einmal noch hat Hofmannsthal die Zauberparodie als Verkleidung zum Zwecke des Betruges verwendet: im „Bürger als Edelmann“ wird Herrn Jourdains Blut „in adliges umgewandelt“, und dabei bringen ihm tanzende Sylphen den Wundertrank und den Zukunftsspiegel. Aber nur Nicoles, der Dienerin, Worte verraten (S. 89 f), daß es ein Maskenscherz ist, die Erscheinung selbst verläuft ohne Parodie, mit schönem Tanz und feierlich. Die alte Form kommt also nicht ganz rein heraus. Hofmannsthal selbst sagt: „Durch die Erfindung der Sylphen habe ich das Festliche noch durch die Beimischung des Phantastischen, das Leichte durch das Luftige erhöht, doch durften es, um nicht aus Molières Stil heraus — nicht in den shakespearisierender Romantik zu verfallen, nicht wirkliche Feen oder Elfen sein, sondern diese mußten wieder innerhalb des lateinischen, aus der Antike stammenden Stiles einer Machination des die Intrigue leitenden Dieners (hier Covielle) entspringen[91]).“ Aber daß es eben eine wirklich luftige, leichte Erscheinung und doch zugleich Teil der burlesken Intrige sein sollte, das brachte den Scherz nicht so voll zur Entfaltung, wie derselbe „lateinische Stil“ es über den Weg des Wiener Volkstheaters in den anderen beiden Fällen vermocht hatte.

Zur komischen Darstellung überirdischer Erscheinungen gehört schließlich noch der betrogene Teufel des „Jedermann“-Spieles — aber er steht der Tradition der mittelalterlichen geistlichen Spiele näher als dem Teufel des Wiener Volksstückes, nur ist er auch wie dieser frei von den unsauberen Spässen des Mysterienzwischenspiels. — Daß Pasca in „Cristinas Heimreise“ den dunkelhäutigen Mischling Pedro für den „leibhaftigen Teufel“ ansieht, ist dann eine Umkehrung der Burleske, die auch schon im Volksstück angedeutet war[92]).

Als ganze Form bringt Hofmannsthal das Zauberstück also nicht und auch die Parodie wendet er gerne so, daß das Transzendente nicht verspottet, sondern durch heitere Betrachtung verklärt wird. Einzelne Motive finden sich bei ihm in ähnlicher Verwandlung: so wird etwa aus dem Reich der Wahrheit, in dem Raimund (Diamant des Geisterkönigs

---

[90]) Meisl, „Frau Ahndl“ I, 1, Alt-Wiener Volkstheater, hsg. Otto Rommel, Bd. IV, S. 76.
[91]) Briefwechsel S. 367.
[92]) vgl. als Endstufe Grillparzers „Traum ein Leben.“

II, 7 — 16) die absurdesten Zwangsgesetze herrschen läßt, eine historische Karikatur. Raimunds Veritatius befahl: „Ich habe ihn nicht verstanden, man verstehe ihn auch nicht!“ „Man ärgere sich mit mir!“ Dagegen in „Eduard und die Mädchen“ ist Veritatius XIII. berühmt durch „seine Leichtigkeit in der Behandlung des Kleinen wie des Großen, das Leichte mit Grandezza, das Schwere wie wenn es ein Scherz wäre“ (Rod. Nachtr. II, S. 121) und er schlängelt sich „charmant“ durch sein lügenhaftes, erstarrtes Zeremoniell. Statt des übertriebenen Witzes also ironische Anspielung, Betonung des historisch-sozialen Vorbildes und vertiefte Bedeutung.

Die vielen Zaubertalismane haben ihre Spur hinterlassen als silberne Rose des Rosenkavalier, als das Glas klaren Wassers, das Arabella dem Verlobten reicht. Es sind frei erfundene Symbole, aber erfunden im Geist der alten Spiele[93]). Aus den beliebten Tierszenen des Volksstückes bleibt der Tierhändler beim Lever der Marschallin; das obligate Duell fehlt ebenfalls nicht und ergänzt die Barockatmosphäre des „Rosenkavalier“. Denn Tier- und Kampfszenen hatten auch im Volksstück noch unverkennbar die Züge ihrer Herkunft aus dem barocken Jesuitendrama.

Das alles aber sind schon Elemente, die im Zauberstück die Typentradition unmittelbar vorscheinen lassen. Es sind feste Formen der Komik, und die Personen, die sie tragen, erhalten davon eine komische Wirkung, die nicht ihrer eigenen Beschaffenheit, aber auch nicht der Situation entspringt, sondern die sie zu einem Begriff festlegt. Von solcher begrifflichen Gliederung der Menschen ging die Komödie aus und schuf die Typen. Je größere literarischen Ansprüche sie dann stellte, um so weiter entfernte sie sich von der starren Urform, ohne sie doch je völlig zu überwinden. Hofmannsthal hat durch den Zusammenhang mit der sehr typenhaften Volkskomödie manche dieser schematischen Grundformen in stärkerem Masse, als die literarische Stufe, auf der er steht, erwarten ließe.

Zunächst teilt er grundsätzlich das Vorgehen des Volksstückes, die überkommenen Güter zu „verwienern“. Die österreichische Gesellschaft war ja immer wieder der Gegenstand seiner Lustspiele. Allerdings stehen die lokalen Anspielungen bei ihm in keinem Verhältnis zu denen des Volksstücks, zumal seiner dritten Gattung neben Zauberstück und Parodie, der Posse. Denn diese zieht rein um der Komik willen die überflüssigsten Details der Wiener Verhältnisse herbei. Bei Hofmannsthal wird nur der Schauplatz „zu Wien“ angegeben (Ariadne I, 296, Rosenkavalier IV, 130, Schwierige IV, 265, Arabella S. 5), ab und zu fällt das Wort Wien oder der Name einer Straße, einer Vorstadt, im Aeußer-

[93]) Dem entnahm ja auch Grillparzer die Rose, die Phaon für Melitta pflückt. (Sappho, II, 4).

lichen ist alles allgemeiner. Und doch ist das Wiener Element unverkennbar; zumal dadurch, daß alle (wie im Volksstück) Dialekt oder eine dem Dialekt nahe Sprache reden; dann durch das Vorherrschen jener Stimmung für das höhere Gemeinsame (s. o. S. 30 f.); schließlich dadurch, daß die tradiierten Typen Eigenschaften des österreichischen Charakters erhalten — damit ist auf höherer Basis dasselbe erreicht, was das Volksstück erstrebte durch beständige Anspielungen, durch Angleichung der Sitten, durch „Entgegenkommen in Ansichten und Meinungen“[94]). Die wichtigste der überkommenen Figuren war der Hanswurst, oder wie immer die lustige Person hieß. In der tragenden Stellung wie im Volksspiel kennt Hofmannsthal sie nicht. Ja den Florian aus Raimunds „Geisterkönig“ setzt er geradezu in seiner Bedeutung zurück, dämpft seinen Witz, alle Züge, die bei Raimund in ihm den Spaßmacher schon etwas zur gemütvoll bedeutsamen Gestalt steigerten, fallen fort: Florian gilt nur als „Barometer“ für Eduards Erfahrungen, Eduard allein soll das Stück tragen. Auch im „Ariadne“-Intermezzo hat Harlekin ja nicht mehr viel Aehnlichkeit mit der komischen Person.

Anders wird in „Dame Kobold“ die übernommene komische Figur verändert, in sich verstärkt, charakterisiert: Cosme reflektiert über sein Los (S. 114), seinen Dienst (S. 58) und seinen Herrn (S. 58, 104, 142). Auch Covielle im neugedichteten Schluß des „Bürger als Edelmann“ verbrämt seinen Witz fast bis zur Unkenntlichkeit in unsinnige Gelehrtheit. Darin deutet sich an, was die volle Ausbildung des Spaßmachers bei Hofmannsthal bringt: in „Cristinas Heimreise“ ist die Rolle zwiegeteilt: den bloßen Spaß macht Pedro, aber die aus dem Stegreifspiel und der häufigen Wendung an das Publikum hervorgegangene Reflexion vertritt der Hausknecht. Pedro selbst hat unter den lustigen Personen keinen rechten Vorgänger, was damals an Mohren oder Indianern erschien, verkörperte gewöhnlich das böse Prinzip; aber seine unfreiwillige Komik durch das fremdartige Deutsch, das er spricht, war dagewesen in der Tendenz, Fremdländerei zu verspotten. Und doch war das höchstens dieselbe Tendenz, der gleiche Keim. Hofmannsthal geht hier viel mehr in eigener Richtung als nach der Tradition. Während Pedros Sprache ganz äußerlich ebenso komisch wirkt wie das Kauderwelsch, wenn das Volksstück es brachte, hat sie daneben die Komik des Leitmotivs in Pedros typischen Wörtern (sichergewiß, brüllend, hochachtend usw.) und die Karikatur auf das orientalische Zeremoniell durch falsch angewandte Höflichkeitsformeln, umständliche Umschreibungen usw., hauptsächlich aber ist seine Sprache der flinken Rederei Florindos und der Unbeholfenheit des Kapitäns ironisch entgegengesetzt. Auch Molière, ja von jeher die Komödie, liebte das Sprachverdrehen, und Parallelen ließen sich in diesen Dingen zu Hofmannsthals Lustspielen unbegrenzt ziehen. Hier handelt es sich darum

[94]) Enzinger, a. a. O. S. 293.

aufzuzeigen, wie die Tradition in ihm weiter lebte.

Dies tat sie mehr noch in dem Hausknecht. Der Typ ist alt: „Die Figur mit ihrer groben tölpischen Unbeholfenheit war eine echte Wiener Schöpfung“[95]), und die Grobheit bleibt, die Tölpelei aber wird positiv: Weltfremdheit, Ueberlegenheit — und das unbeholfene Wesen macht einer tiefen Einsicht Platz. Der Hausknecht ist nicht mehr allein zum Hinauswerfen und zum Gröhlen da, er hat eine feste Weltansicht: nämlich die auf die immer von neuem bestaubten Schuhe, die er putzen muß und aus denen er schließt, daß dieses bunte Treiben um ihn, das tiefe Empfinden und Reden darüber „der bare Blödsinn“ ist (IV, 94). Er gibt in seiner wortlosen Geradheit, die Geld und Schimpfworte gleich brummig einsteckt, den schweren Unterton zu all den Abenteuern: daß diese „Wichtigtuerei“, die unverhältnismäßige Wertsteigerung der Erlebnisse einen zum Halsdurchschneiden reif machen kann. Da er aber das alles brummig überlegen nur sagt und nichts dagegen tut, bleibt auch das heiter anzusehen, ja sein Gleichmut in dem Durcheinander wirkt befreiend. Denn er steht jenseits der problematisch gewordenen zivilisierten Form und Ziererei, ist kerngesund und offen.

So ist also aus dem Spaßmacher etwas sehr Ernstes und für den Sinn des Dramas Bedeutsames geworden. Eine ähnliche Wandlung machen alle Figuren durch, die Hofmannsthal mit der Tradition gemeinsam hat. Da ist der Gelehrte, ursprünglich der Dottore der commedia dell' arte — jetzt der „berühmte Mann“ im „Schwierigen.“ Da ist der Intrigant, den das Volksstück brauchte — in „Silvia im ‚Stern‘“ kehrt er wieder als der Baron, nach allen Seiten hin vollendet. Den Spieler der alten Komödie bringt „Arabella“; die Amme ist Pasca (Cristinas Heimreise) und Mme. Laroche (Silvia), der Wirt ist geblieben (Silvia, Cristina), der Soldat schaut aus dem Kapitän mit seinen malaiischen Abenteuern hervor (Cristina) . . . so läßt sich die Reihe fortsetzen. Auch szenische Tradition wirkt nach: die Einleitung durch Bedientenszenen im „Schwierigen“, im „Unbestechlichen“, die Intrige durch den Liebesbrief im „Rosenkavalier“, die eingefügten Geschichten in „Dame Kobold“, im „Rosenkavalier“. . . Jedoch hier hat schon fast die allgemeine Lustspieltradition den Einfluß der österreichischen Sonderart verdrängt. Daß sie ebenfalls eine Verinnerlichung, die Verlegung der Motive ins Seelische, und eine Bindung des Einmaligen an soziale Formen erfährt, soll aus der gesamten Untersuchung hervorgehen. Durch Einzelnachweise ist dies Gebilde „allgemeine Lustspieltradition“ nicht zu fassen. Die innere Verbindung mit dem Alt-Wiener Volkstheater ermöglichte einen günstigen Ausschnitt daraus; denn sie geht aus der Lebendigkeit des Heimatlichen bei Hofmannsthal hervor und fußt auf einer in sich geschlossenen literarischen Erscheinung. Es erwies sich, wie er das überkommene volkstümliche

[95]) Enzinger a. a. O. S. 314.

Gut einerseits der Grobheit entkleidet, es immer in einen höheren Beziehungszusammenhang stellt, also verinnerlicht, und wie er andererseits die aktuellen und für den Bühneneffekt bestimmten Einzelzüge verallgemeinert, indem er ihnen einen Platz in dem jeweiligen sozialen Gefüge gibt, das sein Spiel illustriert. Diese Betrachtung zeigte zugleich, wie der Dichter mit einer ganz anders gearteten Stufe der Literatur verbunden ist, nur weil er sich in die Ueberlieferung einreiht; sie ermöglichte also, in formaler Untersuchung nachzuweisen, was des Dichters Intuition als Bedingung voraussetzte: „Dann, daß ich auch vor hundert Jahren war" (s. o. S. 3).

V.

Charaktere und Handlungen im inneren Aufbau der Lustspiele und in der Einzelgestaltung.

Die Umgestaltung der Motive des österreichischen Volkstheaters war zugleich auch die Umgestaltung einer Reihe von Typen, Einzelfiguren, die Hofmannsthals Lustspieldichtung mit den Volksstücken gemeinsam hat. Die Typen sind aber nur zum Teil ein eigentliches Erzeugnis des Volkstheaters: der Hanswurst mit seinen Nachwirkungen mußte in dem Zusammenhang betrachtet werden. Andere aber haben dort nicht so sehr ihr Gesicht verändert, daß dadurch der Zusammenhang mit der österreichischen Tradition verstärkt wäre, wenn sie nun bei Hofmannsthal wieder auftauchen. Es sind Typen des Lustspiels überhaupt, entsprungen den Grundbedingungen komischer Wirkung auf der Bühne, und bei ihnen herrscht der Einfluß des Theaters ebenso wie der der Tradition. Die Richtung der Hofmannsthalschen Kunst: Verinnerlichen und ins Soziale Wenden, die die volkstümlichen Motive erneuert hatte, gestaltet auch die Typen um, mit denen die komische Wirkung erreicht wird. Hofmannsthal charakterisiert in konsequenter Weise und setzt die so geschaffenen Individuen in allgemein gültige Verhältnisse zueinander. Beides geschieht in der Richtung auf den heiteren Geist des ganzen Spiels und beides tritt in Erscheinung gemäß der besonderen Darstellungsart Hofmannsthals: das Ganze zu geben durch schwebende Betonung des Einzelnen.

1. Grundrisse.

Vom „Rosenkavalier" berichtet Hofmannsthal: „Die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der „Cherubin." Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten blieb. Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne daß man wußte, wie[96])." Nicht immer ist der Grundriß so eindeutig wie hier, wo das strenge Schema der Oper erfüllt werden sollte.

[96]) „Der Rosenkavalier. Zum Geleit", a. a. O.

Aber die Relationen, in denen die „individualisierten Typen“ dann Lustspiel werden, sind stets in dieser Weise „ewig typisch.“ Von ihnen selbst geht die Wirkung nicht aus, aber auf ihnen beruht das Besondere des Ganzen. Der Typus kann dominieren in ihnen, der Typus kann sie in sich vereinen, oder der Typus kann Teil von ihnen als den Dominierenden sein. So scheiden sich drei Gruppen.

Wenn das Ziel des Lustspiels, komische Wirkung, allein erreicht werden soll durch die Komik der Personen, ist die primitivste Form gegeben: der Vorgang entbehrt eigentlich des Dramatischen, nicht in einem spannenden in sich geschlossenen Verlauf der Handlung ist der Zusammenstoß mit dem Dasein gezeigt, sondern unverbunden, Schlag auf Schlag erfolgt ein solches Fehlgreifen in dem, was als soziale Haltung notwendig wäre. War dies die primitivste Form des Lustspiels überhaupt: das Revuepassieren lächerlicher Typen (etwa im mittelalterlichen Werbespiel), so tritt es doch in der Sphäre der entwickelten Komödie auch noch auf und verfolgt dann einen besonderen Zweck: ein bestimmter Begriff soll allgemein gültig als komisch dargestellt werden. Der Begriff kann eine Charaktereigenschaft sein. Aber nicht an einem einzelnen, als dessen vielleicht einmal erscheinende Schwäche soll diese Eigenschaft lebendig werden, sondern als vielseitige, allgemein menschliche.

In dieser Weise sind Molières „Les Fâcheux“ als pièce à tiroirs gebaut, und Hofmannsthal übernimmt den Bauplan für sein eigenes Werk: „Die Lästigen.“ Beidemal ist es eine Episodenfolge, um eine Verlobung geschlungen. Die Episoden sind eben die Darstellung des kritisierten Begriffes: gesellschaftliche Starrheit, das Lästigfallen. Molière schiebt die Episoden noch hinein in eine Handlungsskizze, einen Liebeskonflikt, der, um nicht die Einzelszenen zu überwiegen, recht flüchtig im Sinne der commedia dell' arte gefaßt ist. Hofmannsthal läßt diese Bemäntelung, reiht sauber Gestalt an Gestalt in ihrer ganzen Lästigkeit und gibt den Zusammenhalt in einem Konflikt seelischer Natur: Alcest leidet unter dieser lästigen großen Welt, Orphise will ihn erziehen, das Widrige zu ertragen und geschickt zu überwinden, schließlich aber empfindet sie selber die Unerträglichkeit, als er gerade den Gröbsten darunter nach ihrem Muster geschickt abgefertigt hat. Konflikt ist dafür schon zu viel gesagt, keinesfalls wird eine dramatische Handlung daraus; auch hat das Paar nicht mehr den Zweck, den Molière ihm gab: die Episoden zu verknüpfen, das Interesse wachzuhalten, sondern es gibt den Sinn und die Erklärung des episodischen Geschehens, es erhebt also das Komische in die seelische Sphäre; das Interesse wird nicht durch die Handlung wachgehalten, sondern durch das Mitgefühl, das das Paar erregt, da es leidet unter der episodisch dargestellten Umwelt. Von der Typenfolge also durch den zusammenhaltenden Sinnträger geht der Weg des Komischen zur Verinnerlichung. (Interessant ist es, daß sehr ähnliche Verhältnisse zur Welt und ähnliche Typen noch einmal in einem Hofmannsthalschen Lustspiel ganz anderer Anlage erscheinen: im „Schwierigen“).

Den gleichen Aufbau zeigt die Szenenfolge „Eduard und die Mädchen." Allerdings ist es kein fertiges Lustspiel, aber diese „Phantasie" ist genügend in sich geschlossen, um einen Begriff: die versteckte Lüge im Wesen der Frau, in seiner Ganzheit vorzuführen, also die besondere Aufgabe des Episodenstückes zu erfüllen. So erscheinen nacheinander das scheinheilige Kind aus dem Volke, das verzogene Bürgermädchen, die raffinierte Gräfin, die Prinzessin in ihrem verlogenen Zeremoniell. Die Verbindung ist Eduards immer neue Begeisterung vor jeder Schönen — also wieder ein seelischer Zustand, kein Handeln. Die Komik entspricht dem Aufbau: sie fließt sowohl aus jeder neuen Episode wie auch aus der jedesmaligen Enttäuschung Eduards, dabei verstärkt durch Florians Lügenbarometer. Hier liegt eine Steigerung der Komik des Eposidenaufbaus vor: in den „Lästigen" waren nur die Typen lachenswert und die durch sie hervorgerufene Behinderung des Liebespaares; hier haben die episodischen Typen außer der eigenen Komik auch einen komischen Nachhall — nämlich die Wirkung auf Eduard — im Gefolge. Das ist eine Pointe, die nur diesem Lustspielgrundriß eignet: sonst wirkt der Typ als solcher, hier können die abgeschlossenen Episoden in ihrer Parallelität noch einmal komisch erscheinen.

Hofmannsthal hat diesen Aufbau sonst nicht angewandt. Die dramatische Verschlingung stellt sich im Lustspiel ja doch mit Notwendigkeit ein. Einzelne Teile bringen die Struktur öfter: etwa der erste Teil von „Florindo" (Florindo und die Unbekannte), die Szenen aus „Silvia im ‚Stern'", das „Ariadne"-Vorspiel oder der zweite Akt des „Schwierigen." Die Episoden sind dabei stets ziemlich in sich geschlossen, wirken durch das einmalige Auftreten eines Typs.

Das Episodenstück ist eine Nebenform. Hauptsächlich scheiden sich Hofmannsthals Lustspiele danach, ob im Mittelpunkt ein Charakter steht, in dem die Umwelt sich spiegelt, oder ob ein verschlungenes Spiel von Handlungen und Beziehungen ein Stück Umwelt selbst darstellt. Damit sind die beiden Grundrichtungen des Lustspiels überhaupt gekennzeichnet[97]). Das Bedeutsame ist wieder, daß Hofmannsthal sie in seiner Weise verinnerlicht und verallgemeinert, daß die Handlungen und Bezüge das große Schema und zugleich die Komik tiefer begründen.

In den Charakterlustspielen ist die Aufgabe, darzustellen, wie ein Mensch mit auffallend komischen Eigenschaften sich infolge dieser absonderlichen Beschaffenheit zur Umwelt verhält. Was also von der Umwelt überhaupt in Erscheinung tritt, muß mittelbar oder unmittelbar auf diesen einen und seine Eigenheit bezogen sein. Es muß eine reale, in Handlungen wirksame Beziehung sein und nicht nur wie im Episodenstück ein Vorbeimarschieren; die Besonderheit des Charakters soll sich darin

[97]) vgl. Karl Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, 1923, S. 125 f. Ebenso schon H. Hettner (1852) in Das moderne Drama, hsg. P. A. Merbach, 1924, S. 142 ff.

erweisen. Je nachdem nun diese Besonderheit positiv oder negativ bewertet ist, unterliegt oder gewinnt die Umwelt; also wenn der Charakter sich bewähren soll, sammelt er die Beziehungen in sich, soll er aber in seiner Schwäche gezeigt, möglichst auch überwunden werden, so dringen die Beziehungen auf ihn ein. Beides findet sich bei Hofmannsthal.

Florindo ist ein solcher Charakter mit auffallender, letzten Endes komisch wirkender Eigenheit. Die Unstätheit, dies Immer-von-neuem-in Abenteuer-Verfallen, sein ruheloses Liebesbedürfnis — all das steht so sehr im Gegensatz zu den üblichen Lebensformen, daß es, wenn man nur die moralische Wertung ausläßt, komisch erscheint. Dazu ist seine große Liebenswürdigkeit, die Macht seiner Persönlichkeit, die Bezauberung bedeutend genug, daß er mitsamt seiner Eigenheit positiv erscheint und siegen kann. So geschieht es denn auch in dem Spiel „Florindo", wo er die Zentralfigur ist, ohne die Nachbargestalten, die in „Cristinas Heimreise" sein Bild verändern. Hier also besteht der Aufbau darin, daß er es ist, der die Beziehungen zu einer Reihe unterschiedlichster Menschen anbahnt oder abschneidet oder erneuert, also Mittelpunkt ist, in allem was geschieht. Es vergeht eine Weile, ehe er auftritt, aber die Gespräche kreisen nur um ihn. Das einleitende Paar, der herabgekommene Graf Prampero und seine Frau, gehen, bevor er kommt; aber als er nun kommt, erscheinen sie doch wieder, und Florindo hat Gelegenheit zu zeigen, wie er Menschen schneiden kann. Eine Parallele ist in der zweiten Szene die große Aufregung um die Plätze in der Barke, die nur den Zweck hat, Florindo die Möglicheit zu geben, daß er großzügig das ganze Fahrzeug für die eben erblickte Cristina reservieren kann. Genau so parallel stehen seine beiden eigentlichen Unternehmungen: die Unbekannte und später Cristina zu erobern. Die junge Teresa ist die Verkörperung dessen, was alle hier bewegt, sie sorgt und müht sich nur um Florindo. Aber auch der Kellner, der Wucherer im ersten, die Sängerinnen, der Literat Lavache im zweiten Bilde, deren szenische Aufgabe eigentlich nur Belebung der Atmosphäre ist, sind mit ihm in engem Zusammenhang; er redet nicht mit ihnen, aber für die einen hat er Aufträge, auf die anderen wirkt schon sein Vorbeigehen. Und diese Wirkungen auf alle, diese Beziehungen sind keine dramatisch notwendigen Relationen, sondern er hat sich allen verbunden, weil sein Wesen voll ist von beglückenden, verwandelnden Kräften. Er braucht sie alle, um sich zu entfalten. Es wird hier keine Verlobung erreicht, keine andere eingeschobene Lustspielaufgabe glücklich gelöst, sondern alles was vorgeht dient nur der Enthüllung dieses zentralen Charakters. Umgekehrt wieder stellt die Mittelfigur sich nicht in Selbstenthüllungen dar, sondern in Bindungen an die Umwelt, in einer Steigerung und Verallgemeinerung ihrer inneren Kräfte.

Ebenso wie Florindo über die vielfältigen Relationen siegt, ist der Unbestechliche der positive Mittelpunkt seines Spiels. Zwar ist hier eine greifbare Handlung, hier sind die Liebesbeziehungen Jaromirs zu den

beiden Freundinnen, die Vernachlässigung seiner Gattin, der späte Flirt der Baronin mit dem General — solche Verknüpfungen untereinander hatte „Florindo“ nicht gewiesen. Aber diese Verknüpfungen sind ja nur da, um ein einheitliches Feld für Theodor zu schaffen, diese Verbindungen sind ja durchaus latent, das einzige, was wirklich vor sich geht, ist, wie Theodor die familiären Beziehungen oder Hindernisse stärkt oder beseitigt. Wieder geht es so: das Ziel des Stückes — das hier allerdings vorhanden ist — die Rückführung Jaromirs zu seiner Frau, wird gleichsam nur nebenbei erreicht. Der wirkliche Erfolg ist durchaus nicht so greifbar, daß ein Gespräch, eine Umarmung ihn dokumentieren könnten, er ist das allmähliche Bereinigen der Sphäre, der Wiedergewinn von Theodors Menschenwürde, der Triumph seiner moralischen Unbestechlichkeit. Dies aber wird erreicht im Spiel, im gesellschaftlichen Auf und Ab, im Greifbaren.

Der „Schwierige“ stellt einen Charakter in den Mittelpunkt, dessen Eigenheiten nicht siegen, sondern überwunden werden sollen. Entsprechend ist die Handlung ein allseitiges auf ihn Eindringen der Umwelt. Die Relationen werden nicht wie in den eben besprochenen Stücken von ihm geknüpft, sondern ziehen ihn mit sich fort. Da ist die Aktivität seiner Schwester Crescence, die ihn gegen seine Absicht dazu bringt, mit Helene zusammenzutreffen. Da ist Stanis Entschluß zu heiraten, durch den Kari seine indirekte, durchaus unbeabsichtigte Liebeserklärung erreicht. Antoinette und Helene haben überhaupt nur das Ziel, auf ihn einzuwirken. Wird er selbst für andere unternehmend, erreicht er das Gegenteil: wenn er für Stani bei Helene, für seinen Freund Hechingen bei Antoinette werben will, entstehen ihm Bindungen; die Pläne für andere realisieren sich für ihn. Wenn der Norddeutsche endgültig seine Position verlieren soll, gelingt es durch Kari, der nichts dazu tut. In dem ganzen Stück „geschieht“ nicht viel, die Handlung ist in einem Wort gefaßt: Kari verlobt sich, — viel aktiver ist dafür die Konversation. Und obwohl Kari verhältnismäßig wenig redet, geht jedes Gespräch über ihn, selbst wenn er nicht erwähnt wird: das Gespräch über Gespräche des Grafen Altenwyl mit der bildungshungrigen Edine (IV, 345 ff) oder das Gegenstück dazu, Edines Blamage vor dem berühmten Mann (IV, 351) sind indirekte Hinweise auf Karis schweigsame Würde. In dieser Weise konzentriert sich alles auf den einen Charakter. Darin allein liegt die Komik des Stückes (von Witzen, Einzeleffekten abgesehen), daß die einzelnen Gestalten in solchen Gegensatz zu Karis „Schwierigkeit“ treten. Es wäre an Neuhoff nichts zu lachen (von den Einzelformen des Komischen: seiner karikierten Phrasenrederei, den offenbaren Schmeicheleien u. s. f. abgesehen), wenn er nicht neben Kari stände, wenn seine Absichten nicht mit Karis absichtslosem Wege konkurrierten, wenn also sein forsches, „neupreußisches“ Wesen nicht gerade mit der tastenden Feinheit des altaristokratischen Schwierigen kontrastierte; nur neben Stani gestellt, würde

Neuhoff nicht so „unmöglich“ sein. Und so bei allen übrigen.— Komik und Handlung konzentriert sich in dem Zentralcharakter, der Erfolg ist seine Wandlung. Das ist der Unterschied zu Florindo und dem Unbestechlichen, welche die Relationen selber schufen. Hier zerrt das Dasein die Mittelfigur solange hin und her, bis es — in Helene verkörpert — sich völlig ihrer bemächtigt, sie zur Anerkennung ihrer fehlerhaften Eigenarten bringt. Der Schwierige nimmt schließlich auf sich, was die vielfältigen Beziehungen ihm zugebracht haben, seine Verlobung löst die schwebenden Verwirrungen, und er selbst stellt sich damit alledem, was das Stück in seinem Handlungsaufbau auf ihn bezogen hat. Alle Beziehungen aber, alle Handlungen und Vorgänge sind, da sie von der Schwierigkeit seines Wesens allein abhängen, mehr noch als in den anderen Stücken verinnerlicht; denn, wie gesagt, es geschieht sonst nicht viel. Und — in anderer Hinsicht — Karis Besonderheit wird erst lebendig, wo sie in dieser eigenartigen Sphäre zwischen Reden und Handeln wirksam wird, wo die schweigsame Lebensart gesellschaftliche Erfolge hat, also erst in der Wendung zum Sozialen.

Die gleiche Tendenz, die Aufbauformen des Charakterlustspiels vom Wesen der Zentralfigur bestimmen zu lassen, zeigt der Vergleich des „Bürger als Edelmann“ mit dem Original. Auch hier ein in seinen Eigenheiten komischer Charakter, der von der Umwelt beherrscht wird und unterliegen soll. „Um die Narrheit herum bewegt und drängt sich Betrügerei und Gewinnsucht in allen Formen, das ist die Idee oder eine der Ideen des Stückes: so die Gaunereien des Fechtmeisters und Schneiders, des Philosophen, die andersgearteten Gaunereien der Hochstapler, und endlich das gewagte Spiel des Liebespaares“[98]). Molière setzte neben den Betrug der Narrheit, nur im äußeren Ziel damit verbunden, die Intrige der Liebenden und die Entrüstung von Mme. Jourdain. Die moralischen Vorhaltungen fallen bei Hofmannsthal fort, denn alles soll nur dem einen dienen, Jourdains Narrheit zu steigern, nicht sie zu beheben; statt der scheltenden Frau und der höhnischen Nicole erscheint hier das Gaunertrio, welches Jourdain in das große Entzücken versetzt, Gesellschaft „aus der vornehmsten Welt von Madrid“ bei sich zu sehen! Also Steigerung seiner Illusion zu einer inneren Befriedigung. Bei Molière benutzte Jourdain jede Gelegenheit, vor seiner Frau auf seine neue Lebensform stolz hinzuweisen, er wirkte also immer von neuem komisch. Hier gelangt er schließlich zu einer wehmütigen Glückseligkeit. — Der gleichen Verinnerlichung dient das Liebespaar. Es veranstaltet seine große Türkenkomödie nicht allein, um selbst zusammenzukommen — das allerdings ist das äußere Ziel — sondern ebenso sehr, um Jourdains harmlosen Wahn zu befriedigen. Wie die „Sylphen“ ihm am Schluß verkünden:

[98]) Hofmannsthal an Strauß, Briefwechsel S. 369 f.

„Willst du schon hoch hinaus,
so sei den Höchsten gleich!
sei gleich dem Throne nah!
sei gleich gestillt
im tiefsten Drang!“ (S. 103)

Sie wollen ihn auf seinem närrischen Wege bis zu Ende, bis zu einer Befriedigung treiben, um dann „respektvoll über ihn zu wachen“ (S. 50), ihm wirklich nahe zu sein. Das ganze Handlungsgetriebe hat also eine tiefere Motivierung gefunden: Jourdain steht im Grunde gar nicht anders im Leben als die Liebenden auch und der amüsante Hochstapler Dorante und alle übrigen. Sie treffen sich mit seinen Illusionen darin, daß alle einer Seligkeit nachstreben, genau wie Jourdain:

„Ist denn nicht jeder Glanz
und jede Seligkeit
ein Spiegeltraum wie der?“ (S. 103)

Die Molièresche Karikatur und Zeitspiegelung mündet bei Hofmannsthal in eine philosophische Erwägung und Begründung. — Wiederum nach der anderen Richtung betrachtet, wird diese Philosophie lebendig in den bunten Handlungen, die um den einen Charakter kreisen, also in einer Realisierung im Sozialen.

War dies die eine Grundform der Hofmannsthalschen Lustspieldichtung, so ist die andere, die Gesellschafskomödie, ebenfalls von den Intentionen seiner Kunst neu erfüllt worden. Es handelt sich bei dieser Richtung darum, die Umwelt selbst im Spiel zu realisieren, nicht in einem Charakter gespiegelt, sondern in der Verknüpfung von Charakteren, Situationen und Handlungen aufgebaut.

Die Handlungsvorgänge haben also nicht mehr nur den Mittlerwert, eine Zentralfigur ins rechte Licht zu rücken. Auf ihnen selbst liegt das Hauptgewicht des Spieles, von ihnen als Einheit geht die Wirkung aus, nicht mehr von den in ihnen agierenden Personen. Darum können Teilhandlungen, Episoden und Zwischenspiele manchmal abschweifen von dem, was als dramatisches Problem zugrundeliegt, zum Beispiel von der nur scheinbar bedeutsamen Liebeshandlung. Das dramatische Gleichgewicht bleibt dadurch gewahrt, daß die illustrierenden Nebenszenen mit denen der Haupthandlung in Verbindung stehen müssen, sie nicht überwiegen dürfen.

Für diese Lustspielform gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder ist die Handlung als solche komisch und das dramatische Interesse erregend; dann entsteht das Intrigenstück. Intrige gibt es zwar auch vielfach in Charakterlustspielen; in ihnen trägt aber die komische Verwicklung — die Intrige — nicht die Hauptbedeutung, sondern hilft nur, den Narren zu narren. Im eigentlichen Intrigenstück brauchte keine komische Person, kein Witzwort zu fungieren: die Verwirrung allein trägt die Wirkung.—

Die andere Möglichkeit stellt innerhalb der betonten und ausgesponnenen Handlung und Daseinsschilderung einzelne Personen in den Vordergrund. Jedoch sind dies nicht starre komische Charaktere, nicht von ihnen selbst geht die Wirkung aus. Sondern das Zusammentreffen dramatisch bedeutsamer Gestalten mit den bunten, unbeherrschbaren Vorgängen des Daseins macht dieses eigentliche gesellschaftliche Lustspiel aus. Nur die ironische oder humorvoll überlegene Haltung wahrt diese Spiele vor dem Umschlag ins Tragische.

Die Grenzen zwischen den beiden Formen sind nicht scharf, Hofmannsthal neigt stets zur zweiten.

Am deutlichsten wird die Form des Intrigenaufbaus an Hofmannsthals Übertragung der „Dame Kobold". Calderon arbeitet noch sehr viel mit dem allgemeinen Begriffssystem der spanischen Kultur, dessen Hauptpunkte: Ehre, Freundschaft und Ritterlichkeit, die jeweiligen Konflikte heraufbeschwören, die auszugleichen die Aufgabe von entsprechend fertigen Typen ist. Der Reiz des Stückes liegt dann in dem „Wie" der Lösung, in dem verworrenen Zusammentreffen der klaren Begriffe und Typen, in der Intrige. So geht es hier um Weiberlist und Kavaliersehre, geht darum in bunter Verwicklung, die hervorgerufen wird durch einen ganz äußerlichen Trick: eine verborgene Tür, der aber alle Beteiligten in immer neue Situationen bringt: Kampf und Freundschaft, Verdacht, erneuter Streit, Liebe und Eifersucht, schließlich eine fröhliche Lösung. Hofmannsthal ändert fast nichts an dem Handlungsaufbau des Originals. Nur eine Zuspitzung fügt er bei: Don Manuel erfährt erst, als die blutige Entscheidung kurz bevorsteht, daß die Dame, die ihn als „Kobold" narrte und die er liebt, nicht die Geliebte seines Gastfreundes ist sondern dessen Schwester (S. 199). Calderon klärt das schon früher auf (S. 186 bei Gries), und die Erwägungen, daß ja nun erst recht der Ehrenpunkt verletzt sei, können neu beginnen. Bei Hofmannsthal hat das Hinausschieben den Sinn, Manuels Liebe und gleichzeitige Empörung über die „Lügnerin" zu zeigen, also den Widerspruch in seiner Seele und dann den Sieg der seligen Gewißheit, zugleich aber auch Don Luis' Starrheit, Lebensfremdheit. So kann die Neugestaltung der Charaktere (denn das ist Hofmannsthals Hauptänderung an dem Stück) in der Handlung sichtbar werden. Denn wie hier ist es auch bei den Stellen, die sonst zugefügt sind, den Aufbau aber belassen: sie haben den Erfolg, daß die Calderonsche Intrige zwar eindeutig zugrunde liegt, daß jedoch die Gestaltung der tragenden Persönlichkeiten das Gewicht bedeutsam verlagert. Jetzt ist die Intrige nicht mehr der bloße Ausfluß von Angelas Langweile, sondern sie fühlt sich durch ihre liebende Hingebung „wie mit Stricken ihm nachgezogen" (S. 200). Ebenso ist Don Luis nicht mehr bloß der Hüter von seines Hauses Ehre, sondern seine ewige Ungeduld und Hypochondrie treibt ihn zum Kampf gegen die rings aufkeimende Liebe. Für Manuel, Beatriz, Cosme gilt Aehnliches. Das Handlungs-

schema erhält also seine Bedeutung als Charakterträger — die gleiche Verinnerlichung wie stets.

Wie sich in „Dame Kobold“ die Handlung um einen Bühnentrick aufbaute, so ist in „Arabella“ eine Verkleidung das bewegende Moment. Eine Reihe von Menschen ist da, etwas ausgeprägtere Physiognomien als die von Calderon abstammenden (die letztlich doch nur wie Steine eines Brettspiels bewegt werden). Es sind zwei Paare: Arabella und Mandryka, Zdenka und Matteo, und rings herum viele andere, die zu den Paaren in handlungsmäßige Beziehung treten. Das Spiel entsteht nun daraus, daß abwechselnd immer ein anderer diese Beziehungen ins Schwingen versetzt. Arabella spielt mit den Verehrern, mit Mandryka; Mandryka wird der Erlöser für Arabella, durch sein Geld der Retter der Familie; Zdenka müht sich um Arabella, um Matteo; Matteo schließlich bringt Mandryka, Arabella, die Eltern, Zdenka — also das ganze Gefüge gegen sich auf. Zdenkas und Matteos Unternehmungen wirken außerdem noch zurück: das sichere Verhältnis Arabellas und Mandrykas wird gestört, der Erlöser wird zum wütenden Beleidiger, das spielerische Mädchen aber gewinnt die Kraft der Hingabe und Verzeihung. Diese Rückwirkung, die das eigentliche Drama heraufbeschwört, geht also aus von der abenteuerlichen Verkleidung Zdenkas, und erst als die aufgehoben ist, als Zdenka in Mädchenkleidern erscheint, lösen sich die Verwirrungen, die Paare finden sich wieder, die Intrige ist aus.

Tatsächlich nun ist Arabella die Hauptfigur des Spiels, die Intrige aber geht von Zdenkas Doppelleben aus. Diese Verschiebung der Bedeutung (mit dem ursprünglichen Plan „Lucidor“ verglichen zugleich eine Handlungsverschiebung) ist möglich gemacht durch den gleichen Vorgang wie stets: die Handlung ist verinnerlicht. Der Kern der Handlung ist Zdenkas Verkleidung oder genauer das Durchbrechen der Verkleidung: sie soll ein Junge sein, aber sie handelt als Mädchen, so entsteht Mandrykas Verdacht auf Arabella, und die Verwicklung hebt an. Der Anlaß zu der allgemeinen Verwirrung ist ebenfalls ein inneres Erlebnis: Zdenka kommt zu dieser „unheilvollen“ Aufhebung ihrer Maskerade durch die Liebe. Dadurch tritt sie in einen in feiner Weise komischen Gegensatz zu Arabella: sie liebt leidenschaftlich, ihrer selbst nicht mächtig, gefahrvoll und ohne es sich einzugestehen — sie ist noch sehr jung; Arabella steht daneben viel höher und sicherer: ihre plötzlich vorhandene Bindung an Madryka ist frei von Zdenkas Kampf und Sehnsucht, ist da wie ein Naturereignis. Somit wird also Arabella zum Mittelpunkt durch den Gegensatz zu der die Handlung erregenden Zdenka.

Die Intrige dieses Stückes hatte außer den Hauptfiguren einen Schwarm von Personen betroffen. Diese sind nicht wie in den Charakterlustspielen da, um eine Besonderheit zu enthüllen, sondern sie tragen im Gegenteil die engen Beziehungen der Intrige ins allgemeine. Eigentlich könnte ja das Spiel zwischen den beteiligten Paaren allein ausgetragen

werden. Nun erstreckt sich aber die Handlung auch auf die Fernstehenden: die Freier Arabellas werden abgewiesen, als sich Mandryka eingefunden hat, die Mutter wird in erneute Aengste hineingezogen durch den Skandal, der Vater kann hier eine etwas prahlerische Kaltblütigkeit zur Schau stellen — selbst die Kartenaufschlägerin der ersten Szene verkündet schon den ganzen Konflikt, der Zimmerkellner reagiert auf Mandrykas Erscheinen. All dies ist nicht dramatische Notwendigkeit sondern Hintergrund. Aber — das ist die Sonderheit dieser Form — der Hintergrund ist abhängig von der zentralen Haltung.

Bereits in „Arabella" waren die Vorgänge wesentlich bestimmt durch die tragenden Individualitäten, die Intrige war nicht mehr allein wichtig, das Stück neigte schon zur Gesellschaftskomödie. Doch waren die Personen noch nicht das allein Entscheidende für den Aufbau. Verwirrungen, Bühnentricks u. s. f. wirkten noch mit. In „Cristinas Heimreise" dagegen ist der Grundriß, die Handlung vollkommen bestimmt durch die Art der Menschen, die das Spiel ausmachen, die Vorgänge entspringen dem Verhältnis der Personen zu einander. Das Grundverhältnis ist der Dreiklang: zwei Freunde und eine Frau, Florindo, der Kapitän und Cristina, der Abenteurer, der treuherzig Verehrungsvolle und das naive, noch unerweckte Mädchen. Nun muß es so kommen, daß Florindo in seiner flinken Gewandheit Cristina gewinnt und wieder läßt, daß der schwerfällige Kapitän aber erst allmählich dazu gelangt, seine Neigung zuzugeben, sich Cristina zu nähern. Cristina wiederum muß sich, ihrem inneren Reichtum und der äußeren Kargheit entsprechend, an Florindo verlieren, da er sie nun einmal so tief umgewandelt hat, und muß andererseits den Kapitän zuerst von sich fernhalten, bis sie an ihm die eigenste Aufgabe entdeckt. So folgen sich des Kapitäns Mißgeschick bei Antonia und Florindos Glück bei ihr. Dann wieder die plötzliche Erkenntnis des Kapitäns: Cristina, das ist seine Heimat, seine Zukunft, und Florindos rasches Verlieben und der Sprung in die Barke. So wiegen die Teile einander auf, jeder hervorgegangen aus dem Charakter der einzelnen. In den folgenden Akten ist es nicht anders, nur daß Florindos Treiben jetzt zusammentrifft mit des Kapitäns lächelnder Ruhe, dann wieder Cristinas schmerzlicher Abschied von Florindo mit dem Gespräch der beiden Freunde über die Frauen. Der Aufbau ist ein Wechsel der Bindungen Cristinas: anfangs ist sie frei, dann hängt sie an Florindo, schließlich ist sie reif für die Ehe, für den Kapitän. Was noch außer diesem geschieht, kleine Szenen mit den Nebenfiguren, erfolgt durch Florindos Eigenheit, weil seine Aktivität die Handlungen formt; ein Element der Charakterkomödie kommt damit zeitweilig hier herein. Dann aber ist der Gegensatz zu dem Wesen des Kapitäns das Entscheidende für die Wirkung: Florindos Hin und Her wirkt komisch, gemessen an des Kapitäns Stetigkeit. Da aber sein Hin und Her, seine Aktivität eine ganze Welt auf die Beine bringt: Musikanten und Kellner, die venezia-

nischen Dirnen und den pedantischen Pfarrer, das Küchenmädchen und den Hausknecht, bekommt diese ganze Welt einen heiteren Anstrich und ist der rechte Hintergrund für die ernsten, ans Tragische grenzenden Beziehungen der Hauptpersonen.

Ein Grundverhältnis zwischen drei Menschen, aus ihrer Wesensart bestimmt, also verinnerlicht und dann vor die Welt gesetzt — so ist wie in „Cristinas Heimreise" auch im „Rosenkavalier" der Grundriß der, daß die Handlung „aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander" entspringt. Drei Menschen sind der Kern: die Marschallin, Octavian und Sophie. Zwei kommen zur heiteren Ausgestaltung, zur Realisierung hinzu: Ochs und Faninal. Damit ist die Handlung gegeben: die erste Bindung Octavians an die Marschallin wird komisch gestört durch Ochs; Octavian gerät dann „an die erste beste Junge" und fühlt sich jetzt erst wirklich gefesselt — dabei stößt er auf den Widerstand von Ochs und Faninal; die neue Bindung Octavians mit Sophie muß sich festigen, die mit der Marschallin lösen, die alternde Frau muß zu sich selber finden — das alles geschieht, während Ochs gestraft wird für die zweifache Hinderung, die er der Handlung in den Weg gelegt hat. Wieder aber sind die Vorgänge durch die Wesensart der Personen in ihrer Bedeutung verinnerlicht. Ochs stört das zärtliche Frühstück der Marschallin mit Octavian, er bringt damit zugleich ein bedeutsames Licht in dieses Verhältnis; er zeigt, „wie alle Männer sind" (IV, 172), er erinnert durch seine Grobheit und Begierde die Marschallin daran, daß auch Octavians Liebe nicht von Bestand sein wird; er bewirkt, daß sie über ihn lacht; aber zu „aufgeblasen" und schlecht ist er; der Erfolg bleibt ernste Besinnung bei der Marschallin. Genau so ist das Intermezzo des zweiten Aktes durchaus verinnerlicht, diesmal geht es von Octavian aus. Die plötzliche Liebe zu dem gleichgestellten jungen Menschen macht aus ihm, der vorher trotzig weinend sich von der Marschallin verwöhnen ließ, einen Ritter und Verteidiger. Mit „stummer Wut" sieht er nun sein schönes Erlebnis durch den derben Baron gleichsam in den Schmutz gezogen — also ist das Duell, die Aufhebung der Verlobung, der ganze Skandal ein Ausfluß seines erwachten männlichen Bewußtseins.

Auch die große Betrügerei um Ochs im dritten Akt hat in dieser Weise vertiefte Bedeutung; man will ihn hineinlegen, blamieren, ärgern — aber mehr noch, man will ihn strafen und in seinen groben Begierden treffen. Am Abschluß ist dann Sophies und Octavians Verlobung ebenso sehr das Ergebnis eines inneren Vorgangs: des Verzichts der Marschallin; dies erst hat sie ganz frei gemacht. Alle wesentlichen Punkte der Handlung haben also ihre verinnerlichte Bedeutung. Klarer aber ist noch in diesem Spiel, wie alle Charaktere und seelischen Beziehungen ihre Entsprechung im Gesellschaftlichen haben. Die Marschallin in der schwankenden Lage zwischen „Bichette" und der „alten Fürstin Resi" hält nacheinander das intime Frühstück und das ermüdende Lever

ab. Octavians und Sophies Liebe erblüht in dem feierlichen Augenblick, wo er hereintritt „ganz in Weiß und Silber, mit bloßem Kopf, die silberne Rose in der Hand“ (IV, 181), schlicht und prunkvoll, ihrer Jugend und dem aufgehenden Glück entsprechend. Schließlich muß der lebenslustige, vielseitige Ochs durchaus in einer so wirbligen Atmosphäre übertölpelt werden wie in diesem gespenstischen Extrazimmer, aus dem ihn die Marschallin schließlich „auf eins zwei“ verschwinden macht. So offenbart sich überall die innere Entscheidung in der sozialen Auswirkung.

2. Charaktere.

Der Aufbau der Lustspiele erwies sich als aus der Eigenheit der Handelnden hervorgegangen. Rückschließend ergibt sich nun erst ein klares Bild, wie Hofmannsthal die Typen charakterisiert, damit aus ihnen diese Handlungen und Relationen erstehen. Die Korrespondenz zwischen Vorgängen und Charakteren zeigte sich als Notwendigkeit, sodaß keines ohne das andere betrachtet werden kann. „Charaktere ohne Handlungen sind lahm, Handlungen ohne Charaktere blind“, erläutert Hofmannsthal aphoristisch diese Einheit[99]).

Nachdem das äußerlich Greifbare, der Grundriß der Vorgänge, in einer dreifachen Neuerfüllung überlieferter Formen erfaßt ist, als Episoden-, Charakter- und Gesellschaftsstück, läßt sich die Gestaltung des Wesens der Figuren in gleicher Weise umreißen: entweder sind es episodisch behandelte Typen oder in ihrer Sonderheit gesteigerte Charaktere oder Gestalten, deren Wesen — vielseitig wirksam — füreinander und durcheinander da ist. Wieder ist die Unterscheidung keineswegs scharf, allen liegt jeweils ein fester theatralischer Typ zugrunde, und das Wesentlichste, das, was die Figuren zu wirklichen Menschen nach Hofmannsthals Art und Kunst macht, ist die besondere Darstellungsweise, die sich an allen Figuren erweist.

In Hofmannsthals Gespräch „Ueber Charaktere im Roman und im Drama“ (II, 194) sagt Balzac: „Der dramatische Charakter ist eine Verengerung des wirklichen“. Dieser allgemein gültig ausgesprochene Satz eröffnet den Ausblick auf das eine Kriterium von Hofmannsthals Darstellungsart. Die Gestalt wird als „wirkliche“ Einzelerscheinung vorausgesetzt (nicht als Repräsentant des Begriffes wie etwa in der klassischen Dramatik; Hofmannsthal ist hier Erbe des 19. Jahrhunderts und seiner „charakteristischen Kunst“), und sie erhält ihr individuelles Gesicht durch Auswahl von Eigenschaften und Besonderheiten, die dem „symphonischen Aufbau“ des Spiels dienstbar sind — durch die Verengerung[100]).

---

[99]) Buch der Freunde, S. 85 (1929).

[100]) Aehnliches sieht Constantin Hilpert als rein stilistisches Element (Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo von Hofmannsthal, Zs. f. Aesthetik, III, 3 (1908) S. 301 ff): „Das ist ganz charakteristisch für ihn, dieses Zurückgreifen und Detaillieren und Nuancieren.“ (S. 382), folgert aber nur

Das andere Kriterium der Hofmannsthalschen Charakterisierung betrifft die Art dieser Verengerung. „Die ‚Handlungen', die ‚Gestalten' sind nichts anderes, wofern man das Wort nur recht versteht, Gleichnisse aus Gleichnissen zusammengesetzt", heißt es schon sehr früh (Loris S. 258), und es bleibt gültig. Das Dargestellte ist Sinnträger in indirekter Weise, es ist so gewählt und gestaltet, daß es im Aufnehmenden den inneren Zustand des Dichters wieder hervorruft. Es selbst, der gerade gegebene Teil, ist nicht das Eigentliche, sondern der Zusammenhalt, aus dem es hervorgeht, die Kraft, für die es Gleichnis ist. Wenn also der Charakter verengert dargestellt wird, so werden nicht seine wesentlichen Eigenschaften in den Vordergrund gerückt; das ihn beherrschende Prinzip, um dessentwillen er seinen Platz im Spiele hat, wird nicht ausgesprochen; sondern solche Einzelheiten an ihm erhalten eine plötzliche Klarheit, aus denen das Ganze plastisch erschlossen werden kann. Die Tätigkeit des Aufnehmenden, — Leser oder Zuschauer, — der sich dieses seelische Ganze wiederaufbauen soll, ist größer, als wenn ihm der Begriff fertig vorgehalten wird.— Diese Erhellung beschränkt sich nicht auf eine Figur oder nur auf die Hauptgestalten, sondern alle die auftreten zeigen irgendeinmal ihr Wesen in besonderer Beleuchtung, und so wird das ganze Stück aus den Einzelzügen belebt.

In gewisser Weise gleicht dieses Vorgehen dem der impressionistisch genannten Malerei: Wirklichkeitsausschnitt, Lichtreflex und atmosphärische Stimmung; nur daß bei Hofmannsthal der Bedeutungszusammenhang die Auswahl bestimmt, nicht die Erscheinung. Von innen her, nicht von außen geht der Weg der Charakterisierung.

An den Episodenfiguren tritt diese Art der Charakteristik am deutlichsten hervor. Schon daß alle Lustspiele Hofmannsthals, soweit ihr Grundriß nicht durch fremde Vorlage bestimmt ist, eine Fülle von Nebenpersonen aufweisen, entspricht der gekennzeichneten Tendenz, das Gewicht nicht auf eine die Haupteigenschaft vertretende Gestalt zu konzentrieren. Diese Figuren sind ebenso wie die eigentlich Handelnden in gleichnishafter Verengerung vorgeführt und erinnern doch noch an den zugrunde liegenden Theatertyp. So zeigen zum Beispiel die vielen Dienerfiguren der Lustspiele jede ein anderes, eigenes Gesicht. Daß sie dort ein geschlossenes Charakterbild abgeben, wo sie das Erbe des Hanswurst antreten, wie Pedro und der Hausknecht in „Cristinas Heimreise", entspräche schon ihrer erweiterten Rolle. Aber neben diesen steht der „Bediente der fremden Herrschaft", der — für den Lauf und Sinn des Spiels ohne Bedeutung — höchstens als Kontrastfigur zu den beiden anderen dient. Er steht deutlich da in seiner Faulheit, Beschränktheit

---

eine „kampflose Vereinigung aller Gegensätze" daraus, ohne die aus den „Uebergängen" zwischen den Einzelheiten entstehende besondere, starke Vitalität des Ganzen zu betonen.

und Hinterlist. Was er spricht, ist nur die phlegmatische Empörung darüber, zu früh geweckt zu sein, dann die wichtigtuerischen Klatschereien über seine Herrschaft und schließlich der Ausruf: „Ein unangenehmer Mensch!", als er des Hausknechts grimmige „Religion" angehört hat (IV, 91-95). Da steht er ganz! Es fällt kein Urteil über seine Engstirnigkeit und Gewöhnlichkeit, er sagt kein dummes Wort, das ihn direkt kennzeichnen würde; sondern dieser eine, dann wiederholte Ausdruck beleuchtet seine Natur blitzartig: überhebliche Abwehr und eingebildetes Ekelgefühl sind seine Reaktionen auf den Ausbruch instinktiver Lebenskraft, verständnislose Verurteilung ist seine einzige geistige Waffe. So hat der übliche faule und eitle Diener seine Einmalichkeit erhalten. Und dabei ist er doch nicht etwa Parallelfigur zum Helden wie sonst der Typ, dem er entstammt, sondern er nimmt einen vollkommen episodischen Platz im Ganzen ein, kaum mehr als eine stumme Rolle.

Es wäre zu langwierig, in dieser Weise alle Nebenfiguren in Hofmannsthals Lustspielen auf ihre Charakteristik hin zu betrachten. Immer wieder wird dieser Eindruck erzielt: ein herabgekommener Graf ist da (Florindo), ein Offizier (Ariadne), eine boshafte Salondame (Schwierige) — aber es ist ja der Graf Pramprero, dieser galante Verehrer Zerbinettas, die alte Freundin Huberta. Die vertraute Kenntnis dieser Person ist nötig, damit das Spiel in den Bahnen der Wirklichkeit vor sich geht, wo auch nicht erst jeder neue Schritt eine neue „Exposition" ermöglicht, und die Vertrautheit überträgt sich unmittelbar infolge der besonderen, auf einen umfassenden Stimmungseindruck zielenden Charakteristik.

Bei den im Mittelpunkt des Spiels stehenden Charakteren ist dieser Darstellungsvorgang entsprechend weiter ausgedehnt. Der Schierige etwa soll erkannt werden in seiner Unfähigkeit, den Ansprüchen des Daseins in tätiger Weise gerecht zu werden. Darum heißt es, wenn die anderen lange, seiner Auffassung nach „indezente" Ansichten vortragen: „Hans Karl schweigt, Hans Karl raucht, stößt die Lade zu" u. s. f. Wenn man allzu direkte Forderungen stellt, bückt er sich, um etwas aufzuheben. Und in den entscheidenden Augenblicken kommen ihm Tränen. Auf diese Züge wird vorher hingewiesen (IV, 266, 272 f), dadurch können sie deutlich seine Verfassung zeigen, deutlicher als die vielen summarischen Ansichten, die von den anderen Personen über ihn geäußert werden. Hier steht der Unterschied der begrifflichen, direkten Charkterisierung zu der indirekten, gleichnishaften klar da: in diesem Stück, in dem die Konversation wesentlicher ist als die Handlung, und in dem Karis Charakter den Hauptgegenstand der Konversation bildet, geben die über ihn geäußerten Begriffe nur einseitige, unzutreffende Ansichten: Crescence hält ihn für sprunghaft, die Freunde nennen ihn einen Hypochonder, einen Spielverderber, einen Menschen, auf den man sich nicht verlassen kann, Stani sieht seine Feinheiten zu plump, was Antoniette über ihn sagt, sind nur in der Erregung ausgestoßene Fehlurteile . . .

u. s. f. Aber jene kleinen Gesten legen ihn fest: er ist ein Mensch, der dem tätigen Ansturm ausweicht.

Der Grund dafür, von allen Schwäche genannt, ist in Wirklichkeit die eigene übergroße Forderung an die Welt und an sich selbst: „Wenn man es genau nimmt, aber die Menschen nehmen eben nichts auf der Welt genau. . .“ (IV, 446). Diese andere Seite seines Charakters erscheint nun ebenfalls in indirekter Andeutung. Von seiner vorbildlichen Haltung im Kriege wird gesprochen, er aber findet: „Das hat doch jeder getan!“ (IV, 272). Helene, der uneingestanden Geliebten, rät er: „Nehmen Sie einen, der ein braver, nobler Mensch ist — und ein Mann: das ist alles was ich nicht bin.“ (IV, 390). Seine Furcht vor dem Reden hat den Grund, daß das, worauf es ihm ankommt, das Letzte, unaussprechlich ist, und daß er nicht „verwirren“ will, sondern von sich Wahrheit fordert. Daß er es überhaupt unternimmt, Antoinette, die ihm immer noch nahe ist, mit ihrem Mann zu versöhnen und Helene mit seinem Neffen Stani zu verbinden, geschieht, weil er „das Notwendige“ im Leben sucht: „ein Zueinandermüssen und Verzeihung und Versöhnung und Beieinanderbleiben. Und da dürfen Kinder sein, und da ist eine Ehe und ein Heiligtum.“ (IV, 372). Aus angeborener Höflichkeit glaubt er die anderen fähig zur Erfüllung dieser Notwendigkeit und tritt selbst zurück. Daraus entsteht seine „Schwierigkeit“ und zugleich seine Ueberlegenheit über die anderen. — So ist von innen und von außen, aus der Erinnerung und gegenwärtig sein Wesen an kleinen Zügen vorgeführt. Dies sind nicht die Szenen und Stationen, die zur Erfüllung des Lustspielthemas führen; die sind außerdem da. Das woran hier erinnert wurde und noch manches dazu gibt die Charakteristik der Hauptfigur, gibt sie in der nötigen Uebersteigerung, sodaß sie komisch wirkt vor den andern, sodaß solch ein vielseitiger, widerspruchsvoller, innerlich reicher Mensch hervorgehen konnte aus dem Lustspieltyp des Bonvivant.

Diese weitgreifende Form, durch Gesten, Pausen, Anspielungen und Parallelen die Hauptpersonen darzustellen, findet sich in allen Lustspielen Hofmannsthals. Ueberall ist ein wirklicher Charakter in Verengerung gleichnishaft gegeben. Der Komponist in „Ariadne“ ist der junge, verträumte Künstler, der schnell erregte, im Grunde gutmütig naive Mensch; so steht sein ganzes Leben in den wenigen Minuten dieser Opernvorbereitung wirksam vor Augen, dadurch daß er sich über einen Lakaien erzürnt, eine Melodie findet, um sein Werk bangt, sich an Zerbinetta entzückt — kleine Züge, aber in ihnen „kommt alles zu allem.“ — Nicht anders ist es mit der Marschallin, die mit Octavian lachen kann und vor Ochs grande dame ist, die plötzlich in Sinnen verfällt und schließlich im Verzicht ihre Größe voll entfalten kann. Nicht anders ist es in jedem Stück.

Zwischen den Hauptfiguren mit ihren charakterisierenden Gewohn-

heiten und Szenen und den Episodengestalten, die sich in einem Ausruf enthüllen, stehen andere: unentbehrlich für das Ganze und doch nicht Sinnträger. Pasca etwa (Cristinas Heimreise), Sophie (Rosenkavalier), Stani (Schwierige). Auch bei ihnen sind feste Typen die Grundlage: die Amme, die naive Geliebte, der Elegant. Und das Typenhafte ist wesentlicher als bei den Hauptpersonen, denn ihre Funktion ist die gleiche wie in der primitiven Komödie: treue Hut der Heldin, Liebe auf den ersten Blick, Intrige. Aber das Typische ist doch wiederum nicht so bedeutsam wie bei den Episodenfiguren, die nur Lakai oder Wirt, Notar, Tanzmeister sind; denn hier kommt eine Charakterisierung hinzu, die den Personen nicht nur zu ihrem traditionellen Habit eine persönliche Physiognomie zeichnet, sondern sie auch fähig macht, über ihre beschränkte Rolle hinaus wirksam zu sein, eine soziale Bedeutung zu erlangen. Allerdings ist diese Bedeutung nicht aktiv, handlunggestaltend oder sinntragend wie die der Hauptfiguren; aber genau wie bei diesen entspringt sie der besonderen Charakterisierung durch einzelne symbolische Züge.

Pasca ist besorgt um Ruf und Wohl ihres Schützlings, sie ist es mit ganzer Seele, das liegt im Kern ihres Wesens. Zwar wird es kein einziges Mal ausgesprochen, aber sie tut überhaupt nichts, was nicht für Cristina wäre. Und sie ist es in bäurisch ängstlicher Weise, ihrer Art entspricht es, wenn sie furchtsam des Nachts durch das Gasthaus schleicht, um zu sehen, ob Cristina auch allein ist, wenn sie fassungslos ist über die Entdeckung, Florindo bei ihr zu finden, wenn sie nun auf Abschied und baldige Heirat drängt. Und doch ist ihrer Aengstlichkeit ein Hang zur Kuppelei beigemischt: wenn sie Florindos Gespräch mit Cristina in recht zudringlicher Weise in Gang bringt (IV, 39) — es ist nur ein Satz, aber er markiert ihre Art unauslöschlich. So ist ihr Wesen bestimmt aus ihrem Verhalten, aus ein paar kleinen Zügen ihres Verhaltens, die ihren ganzen Lebensinhalt erschließen.

Für Sophie gibt Hofmannsthal selbst den Hinweis[101]). Er spricht von „ihrer durch ihre Ausdrucksweise gegebenen Charakteristik“ und davon, „daß Sophie über einem Untergrund von naiver Persönlichkeit und Ausdrucksweise immerfort Anempfundenes von sich gibt teils aus dem Kloster, teils sogar aus dem Jargon des Herrn Vaters. Sie ist ein hübsches gutes Dutzendmädchen“. Naivität, Jugend und Herkunft (denn des Dichters Worte sind, zur Abwehr einer Kritik, überscharf) sind ausgedrückt an der Sprache: wenn sie etwa ihr demutvolles Gebet unterbricht: „Jetzt geht's halt nicht! Denn das ist so schön, so schön!“ (IV, 181), oder wenn sie vor dem prüfenden Blick der Marschallin sich plötzlich Würde zu geben sucht und vom „gerechten Emportement gegen den skandalösen Herrn Baron“ redet (IV, 260), bis dann gleich das verwirrte Geständnis ihrer Liebe ihre kindliche Schlichtheit neu offenbart.—

[101]) Briefwechsel S. 101.

Die Sprache trägt bei allen Gestalten der Hofmannsthalschen Lustspiele schon durch den mehr oder minder großen Einfluß des Dialekts eine charakteristische Färbung. Bei Sophie aber wird sie darüber hinaus ein Mittel, das Wesen selbst zu erhellen.

Stani ist auf kompliziertere Weise charakterisiert. Das Besondere an ihm ist seine „Tenue", die er vor dem verhaßten Neuhoff, neben dem nervösen Hechingen, bei seiner fehlgeschlagenen Verlobung erweist. Diese Tenue ist aber erst der Ausfluß seines eigentlichen Wesens, das bei sicherem Feingefühl und Takt aus maßloser, komisch anmutender Selbstüberschätzung besteht. Es ist eine Art Eitelkeit, die keine unmittelbare oder äußerliche Selbstbespiegelung hervorbringt, sondern mit der er auf einer grundlosen Sicherheit ein Gebäude gültiger Ansichten aufbaut, seine „Kategorien" mit welchen er die Welt zu beserrschen meint. „So leg ich mir's zurecht", (IV, 302) sagt er. Und: „Ich finde mich so geeignet, eine Frau glücklich zu machen." (IV, 305). Er nimmt diese Sicherheit aus der Ueberzeugung, Kari ganz zu verstehen und ihm vollkommen zu gleichen: „Darin bist du ganz wie ich", sagt er ihm (IV, 297). Nun steht aber Kari schweigend daneben, und jedes Wort zeigt den Unterschied und letztlich Stanis Borniertheit. — Hier also geben die Ansichten über sich selbst das Charakterbild. Sie erscheinen als Gleichnis seiner inneren Beschaffenheit und sie beziehen sich bald auf seine eigenen Fähigkeiten, bald auf die Welt um ihn, sie umreißen durchaus nicht konsequent sein gesamtes inneres Bild, sondern, ganz von den Zufälligkeiten des Daseins im Spiel hervorgerufen, geben sie sein Wesen in kleinen Zügen, in gleichnishafter Verengerung.

So wendet Hofmannsthal also durchgehend eine ihm ganz eigene Art der Charakterisierung an: er läßt Einzelheiten in Erscheinung treten, aus denen der ganze Mensch erschlossen werden kann. Eine eindeutige Festlegung der Charaktere vermeidet er. Je nach der Stärke, wie diese Art der Charakterisierung nun vorgebracht wird, scheiden sich die Figuren, und dem ganz entsprechend scheiden sich die Handlungen, die von ihm verwendeten Lustspielarten.

VI.

Sonderart.

1. Komik.

Aus der engen Verknüpfung der Charaktergestalten mit der Handlung (s. o. S. 57 f) ergibt sich der Grundton, auf den diese Spiele sämtlich abgestimmt sind: die Komik Hofmannsthals. Es ist bedeutsam, daß die Komik Resultat ist und nicht erster Zweck wie bei jedem Lustspiel primitiver Sphäre bis zu vielen Stücken der literarischen Tradition. Hier tendiert die Handlung primär auf Vorführung des Sozialen nicht des Komischen, und die Gesamtgestaltung folgt einer lebhaften Neigung zur

Verinnerlichung, die sich bis auf die derbkomischen Motive des Stegreif- und Volkstheaters erstreckt. Dieser Verinnerlichung entspricht die Auswahl der dargestellten Charakterzüge und der Handlungsaufbau. Erst auf die so getroffene Auslese kann die vis comica angewendet werden und unterliegt dann selbst dieser Einschränkung, weil sie nur noch in bestimmter Weise zu spielen Gelegenheit hat.

So fallen zunächst alle grobkomischen Mittel fort. Denn auch wo sich Burleskes findet, etwa in der Gestalt des Ochs, fehlt nicht die tiefgehende Dämpfung: der Baron bleibt immer Weltmann, immer harmlos verwundert und amüsiert. Niemals gibt es die rohe Ungebundenheit einer Komik, die das Objekt dadurch lächerlich macht, daß sie es vorher aus der Bindung der Moral herausreißt, um darin den komischen Gegensatz zu erzeugen. Was hier nicht mit der Moral geht, geht doch nicht gegen sie, sondern lebt unbekümmert in einer amoralischen Welt: Florindo etwa oder die durch ihren Ehebruch in nichts herabgewürdigte Marschallin.

Entsprechend fehlen die Mittel gröberer Komik: Die Komik der Namengebung findet sich nur bei dem Baron Ochs, dem auch „Schloß und Herrschaft Gaunersdorf“ gehört (IV, 162) — aber das gleiche Stück wendet dieses Mittel auch in positiver heiterer Form an, wenn Octavian den klingenden Spitznamen Quinquin erhält, die Marschallin als heimliches Abbild der Kaiserin Marie Theres heißt. Ueberhaupt ist die Wortkomik sehr eingeschränkt. Natürlich fehlen Schimpferei und Zote; objektive Sprachkomik gibt des Italieners (Rosenkavalier) und Pedros (Cristina) Kauderwelsch oder Octavians stotternde Verteidigung Sophies (IV, 201 f), wobei Letzteres bereits durch seine Verwirrung psychologisch motiviert ist. Hierher gehören auch die seltenen Male des komischen Pathos (Notar im „Rosenkavalier“ IV, 163; „Eduard und die Mädchen“, 2. Szene), welches die Phrasen des Baron Neuhoff (IV, 318, 381 f) ebenfalls aus nur komischer zu psychologisch charakterisierender Wirkung erheben. Reine Klangwitze fehlen ganz, selten kommen Wortspiele (IV, 61, 17 f; 64, 2; 144, 15 ff; Dame Kobold S. 54, 3 ff; S. 205, 5 f; I, 299, 4 ff), das meiste sind komische Vergleiche und geistreiche Plauderei, also auch hier die Stilmittef wie stets: Symbol und Geselligkeit.

Ebenso eingeschränkt ist die Wirkung durch das karikierte Aeußere; nur gelinde Züge, mehr der Charakteristik, finden sich: der faule Bediente aus „Cristinas Heimreise“ ist „dickwanstig und geschniegelt“ (IV, 113) oder Pedro macht lachen durch seine Fratze, die Bedienten des Baron Ochs sind „bedenkliche Gestalten“, die eingehend geschildert werden (IV, 162), von ihm selbst ist aber nur gesagt, daß er „blattersteppig“ sei (IV, 189). Die komischen Attribute fehlen, Verkleidungen gibt es nur von Molière unverändert übernommene im „Bürger als Edelmann“ und die stilisierte Anspielung im „Ariadne“-Intermezzo (I, 337 f),

abgewandelt als Geschlechtertausch dann noch im „Rosenkavalier“ (Octavian als Mariandl) und in „Arabella“ (Zdenka als Knabe). Ferner ist die komische Geste frei von aller Clownerie, verfeinert zu einem szenischen Mittel: wenn Ochs vergeblich seine Perücke sucht (IV, 234 ff), oder gesteigert zu einem psychologischen Charakteristikum, wenn Stani in der gleichen Weise „falsche Abgänge“ macht, das heißt keinen inneren Abschluß findet, wie vorher seine Mutter (IV, 283 und 321 f). Auch die Situationen entbehren des Derbkomischen, nicht einmal Prügeleien kommen vor, die doch selbst in Richard Wagners „Meistersingern“, die man ja als Höhepunkt neuerer Lustspieldichtung hinzustellen pflegt, so wesentlich sind (2. Aufzug, Ende); keineswegs schließt das Milieu der Hofmannsthalschen Lustspiele derartige Mittel aus, wie etwa reine Salon- oder Konversationsstücke, sondern die Art seiner Komik verbietet sie.

Soll diese Komik nun positiv umrissen werden, so ist festzustellen, daß sie in einer Durchdringung der gesamten Handlung und Gestaltung mit Ironie und Humor besteht.

Das Element der Ironie ist hier, nach Hofmannsthals Sprachgebrauch, weitergefaßt; streng genommen kommt der Ironie speziellere, nur subjektiv wertende Bedeutung zu[102]). Hofmannsthal aber nennt allgemein das widerspruchsvolle Verhalten des Wirklichen Ironie. Statt des subjektiven Wertmaßstabes, vor dem der Gegenstand nichtig, lachenswert, also ironisiert erscheint, setzt er das absolut Gültige. Wenn die Grundbeziehungen des Lebendigen gelöst sind und Ungleiches gleichgesetzt, dem Leben Dienendes zum Lebenbeherrschenden wird, sieht er bestätigt, daß „Ironie über allen Dingen dieser Erde waltet.“ — Das für die Ironisierung nötige aktive Subjekt ersetzt er also gleichsam durch ein ungenanntes, höchstes, absolutes Subjekt. Er objektiviert die Ironie. So kann er von der „Ironie der Dinge“ reden (Ber. d. Sph. S. 259 ff), kann Verhältnisse ironisch nennen, in denen das gemeinhin Nichtige plötzlich zum Wichtigsten wird, und kann stets in der Weise ironisieren, daß dem verlachten Objekt ein gültiger höherer Sinn vernichtend entgegen tritt. Eine lebenswichtige Macht wird die Ironie.

Er sieht sie bis zum Erhabenen, bis zur abgeklärten Haltung gegenüber allem Lebenszwiespalt gesteigert (III, 110) und sieht andererseits in ihr auch die Andeutung des Künstlers, daß er „mehr von der Welt weiß, als er zu sagen vorhat“, ja die Erscheinung, daß die Form eines Werkes hindeutet auf die noch nicht verwirklichten größeren Möglichkeiten des Verfassers (Ber. d. Sph. S. 309). Im Besonderen aber erkennt er darin das Element der Komödie: „Die wirkliche Komödie setzt ihre In-

[102]) Vgl. Volkelt, System der Aesthetik, II, 520. — Dagegen versteht Theodor Lipps etwas Aehnliches unter „ironischem objektiven Humor“ als „Umschlag des die Geltung in der Welt sich anmaßenden Nichtigen“, also nicht nur Wertung, sondern mehr Widerlegung und Offenbarung des einen durch das andere. (Komik und Humor, 1922, S. 261 f)

dividuen in ein tausendfach verhakeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis der Ironie.“ Daß in der Tat Hofmannsthals Lustspiele immer wieder dieses verhakelte Verhältnis bringen, hatte sich in mehrfachem Betracht ergeben. Nun zeigt sich, daß die Tendenz zur Gestaltung des Sozialen zugleich die zur Gestaltung des Komischen ist; denn Ironie ist — mit einem Worte Otto Ludwigs — „das Lächeln über die Schwäche des Starken“[103]), und das wird hervorgerufen, wenn die hoheitsvolle Marschallin im tête à tête mit diesem kindlichen Octavian erscheint, und es ist das Lachen über die Enthüllung der angemaßten Stärke des Schwachen, wenn Ochs sich im Extrazimmer blamiert. Die gleiche Ironie waltet immer wieder im Gegeneinander der Szenen: in „Eduard und die Mädchen“ wird die verlogene Kindlichkeit der Greislerstochter ironisiert durch das ebenso verlogene Bürgermädchen, beide durch die Gräfin und alle drei durch die Prinzessin; von jedem Stand wird höhere Kultur erwartet, an jeden werden größere Ansprüche gestellt — und jeder enttäuscht stärker, zeigt einen stärkeren Umschlag des anspruchsvollen Nichtigen. Die gleiche Ironie beherrscht den Aufbau: die Begeisterung des Komponisten in „Ariadne“ ironisiert der groteske Einfall des reichen Veranstalters, wie auch Zerbinettas Spiel Ariadnes Leid ironisiert. Die gleiche Ironie schließlich bestimmt die Gestaltung der Charaktere: der Kapitän (Cristinas Heimreise), der sich mit malaiischen Seeräubern herumgeschlagen hat, versagt vor dem Mädchen aus dem Dorfe, und Kari, der sich keiner Gesellschaft gewachsen fühlt, wirkt attraktiv auf alle.

So zeigt sich durchgehend das Element der Ironie und zeigt sich daran als besonderer Ton Hofmannsthals. Denn eigentlich ist in der Tat Ironie ein allgemeines Lustspielelement, bei Hofmannsthal aber äußert sie in jeder Form die anmutige Hinwendung der Phänomene auf einen höheren Bezug. Stets findet das Lachenswerte eine bedeutsame Begründung, erhält Symbolcharakter. Longimanus etwa (Geisterkönig) ironisiert Götter und Menschen wie auch bei Raimund, aber jetzt ist er getragen von der sehnsüchtigen Anerkennung des Menschseins. Zdenka ironisiert Arabellas Liebe, denn hinter ihr steht „die ganze Schönheit einer bedingungslos hingebenden Seele“ (III 159). Baron Neuhoff wirkt komisch in seiner Zudringlichkeit, weil er durch sie an die traditionellen Feinheiten der ihm feindlichen Gesellschaft erinnert; damit zeigt er diese Lebensweise, vor der er komisch wirkt, ihrerseits in belachenswerter Beleuchtung — ironisiert sie also. Durch die Ironie findet das Komische seine höhere Bedeutung. In allen Fällen geschieht die symbolische Erhöhung spielend und ohne Forderung; das unterscheidet diese heitere Form von ernster, etwa in der „Frau ohne Schatten“, im „Großen Welttheater“, wo die Sinnbildlichkeit im Vordergrund steht. So ist infolge

[103]) Gesammelte Werke, 1891, hsg. Stern, VI, 15.

der allseitigen Verinnerlichung also alles in heitere Hintergründigkeit, in diesem Sinne in ein „Verhältnis der Ironie“ gerückt.

Von hieraus erklärt sich der Höhepunkt, den Hofmannsthals Komik immer erstrebt: „Diese Rührung, die durch das Lachen selbst hindurchschimmert, ja wohl Tränen und Lächeln in einem Moment verbindet, ist das Charakteristische des Humors“ (F. Th. Vischer)[104]). Die Rührung wird hervorgerufen durch die tiefe Einsicht in die Relativität aller Erscheinungen; der beständige Sinnbezug bringt den komischen Phänomenen diesen „Zusammenhang mit der Lebens- und Weltanschauung“, der das Kriterium des Humors ist[105]). Was da komisch, d. h. im Widerspruch zum Sozialen erscheint, kann also letztlich hingenommen werden: in heiterer Resignation sind die Gebrechlichkeiten des Daseins miteinander kontrastiert; aber der Lachende weiß sich mit dem hinter dem Verlachten stehenden „Sein“ verbunden, er sieht die Bedeutung hinter dem Widerspruchsvollen und kann die Welt lachend so lassen, wie sie ist.

Nur auf den Höhepunkten zieht die Lustspieldichtung Hofmannsthals diesen Schluß. Sonst ist alles von der anmutig-ironischen Grundstimmung getragen. Darum fehlt die Auswirkung des Humors in den Fragmenten, wie sie auch in den Stücken nach Molière fehlt, der spottend straft. Gering ist das Humorische in einem so einseitigen Spiel wie dem „Unbestechlichen“, wo das objektive Gegengewicht, die Einsicht in das heiter Ertragbare der Unzulänglichkeiten fehlt; humorisch ist nur zu guter Letzt Theodors Intention. Gering ist es auch in „Arabella“, dort ist das Widerspiel der Leidenschaften das Komische; ein Standpunkt, sich darüber zu erheben, ist nicht gegeben; hier steht die Intrige zu nahe, die ja auch für „Dame Kobold“ den Einfluß des Humors ausschließt. Nur weil in „Arabella“ alles ganz und gar auf das Lyrische ausgeht, weil die Liebe in machtvoller Weise dahintersteht und den Sinn aufdeckt, den ein Frauendasein haben soll, erhält die Wirkung im ganzen Ton eine humorvolle Erhöhung.

Voll wirksam ist die humorische Haltung in „Cristinas Heimreise“: Florindos Wesen steht als unabänderlich da, obwohl sein Entschluß zur Umkehr, zur Treue echt war. Aber er mag ruhig in seiner haltlosen, Sitte und Gefühl umstoßenden Weise verharren, der Kapitän zeigt still, treu die Gegenseite und sagt doch: „Ich bewundere Sie, Herr.“ (IV, 118). — Genau so wird des Schwierigen entschlußloses Zurückweichen wohlwollend verziehen und hingenommen. Neuhoff übt zwar überhebliche Kritik, Crescence und Stani ironisieren ebenfalls durch den Widerstand, zu dem sie nichts berechtigt; aber Helene findet Karis Art entschuldbar, mehr noch, sie hilft ihm, da sie ihn durchschaut: „Wie du mich kennst!“ gesteht er (IV, 434). Helene ist die objektivste Gestalt,

[104]) s. K. Holl, a. a. O. S. 180.
[105]) Volkelt, a. a. O. II, 535.

sie sieht das Komische an Kari wie jeder, aber sie sieht das Rührende darin, und mit ihrem Blick sieht man ihn humorvoll. — Vollendet ist die humorische Haltung im „Rosenkavalier". Da ist auf der einen Seite das Dasein in seiner Ungerechtigkeit und seinem Schwanken dargestellt an Ochs und an Octavians Treulosigkeit. Auf der anderen Seite durchschaut die Marschallin alles, und zwar schon bevor das komische Leiden sich abspielt (IV, 170ff), aber da noch ohne Lösung, mehr verzweifelt: unvereint stehen hier Schmerz und die Komik des Geschehens gegeneinander. Jedoch als alles vorbei ist, als eingetreten ist was sie befürchtet hat, gewinnt sie eine Stellung zur Welt, in der sie selbst das noch gutheißen und zusammenbringen kann, was sie schwer trifft: die Liebe der Jungen. Die grobe Maskerade hat sie aufgelöst und zu dem feineren, tiefen Schmerz findet sie die humorvoll überlegene Entscheidung:

„So hat halt Gott die Welt geschaffen
und anders hat er's halt nicht können machen". (IV, 258)

Dies ist die reinste Form, zu der die Komik aufsteigen kann: hervorgegangen aus der Eigenart des Charakters, veranlaßt von der vielfältigen Handlung, ein Ausdruck des tiefen Sinnes, der das ganze Spiel erfüllt.

Die Grundhaltung ist ironisch wie in jedem Lustspiel; aber sie ist es in besonderem Sinne: in heiterer Anmut deckt sie hinter dem ironisierten , also verlachten Menschen oder menschlichen Verhältnis einen höheren Sinn auf. So ist sie schon in sich versöhnlich; denn nicht vor den Menschen wird der Mensch lächerlich, sondern vor einem anerkennbaren inneren Wert. — Dieser versöhnliche Zug der Hofmannsthalschen Komik wird nun noch in manchen Augenblicken bis zum Letzten gesteigert: bis zum verzeihenden Humor.

2. Atmosphäre.

Komik und Charakteristik, Tradition des Theaters und österreichisches Erbe, jedes von der künstlerischen Eigenart verwandelt, bilden die Elemente der Lustspieldichtung Hofmannsthals. Aber zu allem muß noch ein Letztes kommen, das sie verbindet; denn sie brauchen ein Höheres, um sich zum Kunstwerk zu einen.

Alle hier betrachteten Elemente verlangten letztlich solche Verbindung. Die Komik ist in ihrem besonderen Bestandteil an Humor, in der verinnerlichten Grundstimmung der „Ironie" und in der Auswahl der Mittel ein Ergebnis der bestimmten Charakteristik. Von ihr erhält sie die Objekte und die passenden Methoden. Nun soll aber doch die Komik das Ganze durchdringen, soll ihrerseits den Charakteren bestimmend beikommen — dies geschieht, indem sie sich unvermittelt, in ihrer ganzen Wirkungsbreite realisiert, in einem besonderen Element.

Die uneigentliche Charakterisierung durch gleichnishafte Einzelzüge

verlangt nämlich vom Zuschauer oder Leser, daß er in einem besonderen Prozeß der Kombination die gegebenen Einzelfakten zu der dahinterstehenden Einheit ergänze. Dieser Prozeß muß sich aber wie im Aufnehmenden auch im Spiele selbst vollziehen. Die verschiedenen Momente, in denen die Charakterisierung vor sich geht, bedürfen einer über das einzelne hinausreichenden gegenseitigen Verbindung. Damit kommt dem, was zwischen den so charakterisierten Personen steht, eine eigene Bedeutung zu.

Dazwischen steht nun nicht die Handlung, deren Gleichwertigkeit mit den Gestalten ja betont war. Auch sie ist nicht selbständige Einheit, sondern von innen her bestimmt. Auch für sie ist es nötig, eine tragfähige Brücke zu dem Innern der Personen zu schaffen, von denen sie abhängt.

In gleicher Weise verlangt auch das aus der Tradition übernommene, also fremde Gut ein Medium, das es völlig einfügt in das Kunstganze. Die intuitive Erfassung wandelt das Tradiierte und macht es verwendungsfähig; aber noch fehlt der Weg für die Überleitung in den Kreis des Neugeschaffenen.

Schließlich fordert sogar das komplexe Gut des österreichischen Erbes ein geeignetes Feld zur Realisierung für die spezielle Anwendung im Lustspiel. Unmittelbar sind die Eigenschaften betont überindividueller Prägung den Figuren nicht beizulegen, wenn es nicht einen Riß geben soll.

Dieses von allen Komponenten der Hofmannsthalschen Lustspieldichtung geforderte Medium ergibt sich schließlich aus dem, was schon die gegenständliche Betrachtung als das Ziel der Spiele aufgewiesen hatte, aus dem Sozialen: das Miteinanderdasein verbindet alles, was von den verschiedensten Höhen zusammenströmend die Besonderheit der Lustspiele ausmacht, verbindet es in einer höheren Einheit: in der „Atmosphäre".

„Dies Wort ist so vag wie möglich", sagt Hofmannsthal (III, 89), „und doch gehört es vielleicht zu denen, von denen wir lernen müssen, einen sehr bestimmten und sehr fruchtbaren Gebrauch zu machen". Am deutlichsten sieht er die Atmosphäre in Shakespeares Dramen (III, 76 ff) verkörpert, aber auch bei Kleist III, 99), bei Schiller (Ber. d. Sph. S. 119) und dann wieder bei Bauernfeld (Loris, S. 197 ff) und Balzac (Ber. d. Sph. S. 128 ff). Wenn man sich erinnert, welche schöpferischen Qualitäten Hofmannsthal dem Lesen zuschreibt (Der Dichter und diese Zeit, Ber. d. Sph. S. 66 ff), kommt man sofort darauf, von seiner Art, Dichtungen zu betrachten, auf seine eigene Kunst zu schließen, und mühelos ergibt sich, daß er die Bedeutung der Atmosphäre darum in den anderen Werken betont, weil sie ihm selbst letztes Mittel der Gestaltung ist[106]).

[106]) vgl. auch Loris, S. 61 und „Dramaturgische Reflexion", Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 16. 7. 1929.

Unter diesem Begriff also versteht Hofmannsthal die aus vielen verschiedenen Einzelheiten zusammengesetzte Verbindung der Figuren eines Dramas mit einander und mit dem Dasein, „den leeren Raum, der um sie herum ist, und das was diesen leeren Raum erfüllt und was die Italiener „l'ambiente", das Ringsherumgehende, nennen". (III, 88) Infolge dieser lebensvollen Verknüpfung bildet das Werk ein „ungeheures Ensemble", in dem die Haupt- und Nebenmomente, die motorischen und die retardierenden Motive und die leitenden und sekundären Ideen in gleichem Grade zu künstlerischer Auswirkung kommen.

Wiederum erscheint hieran Hofmannthals künstlerische Eigenart. Dies ist die gleiche Offenheit nach allen Seiten wie beim intuitiven Erlebnis:

„Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß". (s. o. S. 4). Wörtlich so heißt es von der Atmosphäre: „Auch hier knüpft ein Etwas das Nahe und Ferne, das Große und Kleine aneinander". (III, 91) Wie sehr sein Werk diese Erscheinung verwirklicht, zeigen die Griechendramen, in denen die Figuren aus dem „luftleeren Raum" der antiken Isoliertheit herausgelöst und zueinander in einfühlende Beziehung gebracht sind[107]).

Die Atmosphäre in Hofmannsthals Lustspielen ist heitere Geselligkeit. Die Durchdringung des Ganzen mit einer heiteren Grundstimmung gelingt der besonderen, von den Äußerlichkeiten bis an den Sinngehalt greifenden Komik. Und die vielfach erreichte soziale Grundlage nimmt nun, als Verbindungsglied des Ganzen, die Form eines höflich vertrauten Verhaltens der Menschen zu einander und zum Dasein an und umgekehrt die Form des Verbindens und Verwirrens der Menschen durch das gesellschaftliche Gefüge. Sie stützt sich dabei auf die vielen kleinen Elemente der Ausgestaltung und von dem Ablauf des Spiels erhält sie noch eine indirekte Entfaltungsmöglichkeit.

So ist das Verhalten Florindos zu dem Kapitän bestimmend für die Atmosphäre des ganzen Stückes (Cristinas Heimreise). Sie scheinen Freunde zu sein, aber der Abstand der Fremdheit ist nicht überbrückt. Demzufolge ist alles, was hier geschieht, getragen von der Höflichkeit der zwei Männer, die sich einander verpflichtet fühlen, von einer flüchtigen Nähe, die ab und zu in größere Vertraulichkeit umschlägt, der dann wieder eine Enttäuschung und große Fremdheit folgt. An ihnen beiden zeigt es sich deutlich, aber es bestimmt das Spiel im ganzen. Leicht beieinander sind hier alle, nicht nur Florindo: selbst der Hausknecht hat nach flüchtiger Beobachtung alle durchschaut, er dringt durch die Stiefel, die ihm das Intimste verraten, bis in die geheimen Absichten der Gäste

---

[107]) vgl. Lilli Hagelberg, Hofmannsthal und die Antike, Zs. f. Aesthetik, XVII, 1, S. 18ff, wo aber der Hinweis auf den Begriff „Atmosphäre" fehlt.

ein — aber er bleibt brummig fern. Nicht anders sorgt Pasca für Cristina, bald scheltend bald gütig, sie ahnt wohl das Verhältnis zu Florindo — aber sie begreift es nicht, ist innerlich fremd. Einen Augenblick lang sind sich alle nah: Pedro dem Florindo, der Pfarrer dem Hausknecht . . . aber dann kommt wieder bunte, flüchtige Wirrnis und reißt sie auseinander. Was die einzelnen unternehmen, hat mehr als nur persönliche Bedeutung, denn sie tun es so, daß auch Unbeteiligte es spüren, hineinverwickelt werden wie das Küchenmädchen, das den Salat bereitet, in Florindos Liebschaft . . . aber was sie immer tun, es kommt kein Ruhepunkt in diese Welt, alles bleibt kurze, unvertraute Berührung — gleichsam im Fluge. Dem dient das Fest, das Florindo gibt, wo die Kellner eilen, Musik ertönt, Worte hervorklingen, während vorne der Kapitän ruhig bei Tische sitzt und auf der anderen Seite die geheimnisvolle Unbekannte mit dem alten Herrn. Diese flüchtig wirre Atmosphäre beginnt schon auf dem dunklen Platz mit dem Ausblick auf die Lagune, auf dem die Personen mehrmals eilig vorübergehen, schließlich von Laternenlicht noch ungewisser gezeichnet werden. Und daß das Weitere dann in einem Gasthausvorsaal spielt, wo Gänge und Treppen münden, hat wieder nur die Wirkung, diese verwirrende, flüchtige Stimmung über dem Ganzen zu stärken. Alles was geschieht trägt — wie es innerlich auch beschaffen sein mag — das Zeichen des geselligen Verkehrs, alle Personen treffen sich kurz, spielerisch auf dieser Ebene, auf sie ist alles bezogen: die Redeweise, die kleinen Bemerkungen über Kleidung und Reisen, aber auch die szenischen Effekte, das Kommen und Grüßen und Gehen. All das ist anders als etwa in einem tragischen Spiel, oder in irgendeinem, wo die Atmosphäre schwerer oder erhabener ist, hier hat es den Sinn, das unstete heitere Beisammensein als Daseinselement dieser Liebe und dieses Schicksals zu verwirklichen.

Eine ähnliche Atmosphäre, mit ähnlichen Mitteln erreicht, herrscht in „Silvia im ‚Stern'", nur ist hier mehr Sonne, mehr Biederkeit, denn der Dialekt kommt hinzu, der Sprache fehlt das elegante Pathos Florindos, alles ist herzlicher.— Nicht viel anders sieht es im „Unbestechlichen" aus, auch hier eine Aehnlichkeit im Schauplatz: eine Parkterrasse, also eine Durchgangsstelle; auch hier ist das Verhältnis Theodors zu Allen plötzliche Nähe und Vertrautheit und dann gleich wieder dienstliche Haltung, der Umschlag ins Mißtrauen. Das ganze Spiel schwankt in dieser Stimmung verärgerter Hilflosigkeit den zarteren Lebensverhältnissen gegenüber, — wie Jaromir und andererseits die Baronin es repräsentieren — überwunden von der umstrittenen Ordnung des familiären Lebens, die Theodor erneuert, also von der notwendigen geselligen Bindung.

Weniger schwankend und flüchtig ist die Atmosphäre des „Rosenkavalier." Das Verhalten der Marschallin zu Octavian deutet den Gesamtton an: es ist heitere Vertrautheit und im Grunde doch völlige Selbstbewahrung. Das kehrt überall wieder. Ein heiteres Zeremoniell herrscht

vor, sodaß auch die Verwandten und Verlobten sich mit Reverenzen begrüßen. Die Sprache wahrt bei großer Distinktion stets das Gemütliche: es bleibt beim Dialekt. Mit wie großen individuellen Verschiedenheiten er auch gesprochen und wie er auch zu Drohungen, zu Geständnissen, zu Ahnungen werden kann, er behält doch immer die heitere Bequemlichkeit der Volkssprache. Schließlich sind hier Stellen, die nur dieser Atmosphäre aus Vertrautheit und Förmlichkeit Gestalt geben sollen: so das große Lever, wo der bunte Wirbel der Außenwelt sich in das Zimmer drängt, das eben noch Schauplatz des zärtlichen Frühstücks war; und dann das Erscheinen des Rosenkavaliers: es ist die gestaltgewordene Formfreude dieser Welt und ist doch nur bestimmt für Sophies anmutig beschränkte Naivität. Ueberall herrscht der heitere Ausgleich des Intimen mit dem Offiziellen, ein Ausgleich, der auch auf das Schlechte begütigend wirkt, der die Untreue überbrückt, der das Oberflächliche, etwa den Wirtshausscherz oder die Brautwerbung, wertvoll und bedeutsam macht Hier ist die Atmosphäre gebildet aus den außerordentlich vielen kleinen Zeremonien und Gesten, aus Elementen österreichischer Vergangenheit, die — so allgemein sie sind — restlos aufgehen in dem Erleben dieser vier Personen, da sie Träger der vermittelnden Verhaltungsweise werden. Es hat hier eine Berechtigung „Euer Liebden“ zu einander zu sagen und Lauffer und Lakaien aufmarschieren zu lassen, denn dadurch kommt man in die wohlgeregelte Vertrautheit miteinander. Ueberhaupt nehmen Gestalten und Ereignisse ihre besondere, verbindende Färbung an, weil dieses überragende Ganze dahintersteht: Wien von 1740 mit seinen Sitten, Redensarten, Ständen und Vermischungen. Das Allgemeine wird das Bindungselement für das disparate Besondere.

Die gleiche Atmosphäre erfüllt „Arabella.“ Der Fiakerball ist Schauplatz für das Innige, für Arabellas Liebe und Zdenkas Opfer, aber auch für das Nachaußengerichtete, für Arabellas Spiel und Mandrykas Trunkenheit. Es kommt alles überein, weil es im Faschingstrubel vor sich geht und doch ernst genommen wird, weil selbst der Fasching Anlaß zu voller Begeisterung ist. Daß sich die einzelnen in dieser Laune zwischen tiefem Verständnis und kaltem Spiel begegnen, das hüllt das Ganze in ein einendes Medium, eine stolze Form der heiteren Geselligkeit. — Aehnliches gibt auch das „Ariadne“-Vorspiel: Feststimmung führt alle zusammen, und doch bleibt die Fremdheit, denn im Grunde haben die meisten hier nichts miteinander zu tun.

Eine dritte Form nimmt die heitere Geselligkeit schließlich im „Schwierigen“ an; denn da ist sie problematisch geworden und ist doch das Gesichertste im Leben aller Beteiligten. An Abschweifungen, Einschiebungen, Brechungen des direkten Ablaufs, also an den retardierenden Momenten entwickelt sich hier die Atmosphäre. Der Augenblick, wo das Gespräch des alten Grafen mit Edine über das Verschwinden der schönen indirekten Konversation aus vergangener Zeit jenes andere Gespräch überschneidet, jene

höchst indirekte Konversation, in der Kari und Helene von einem Zirkusclown reden und beide nicht merken lassen wollen, daß sie von ihrem Verhältnis zueinander sprechen, dieser Augenblick — für den Verlauf des Stückes nicht bedeutsam — zeichnet die ganze Atmosphäre. Man sehnt sich nach diskreter Verbundenheit und glaubt, nicht unbeschadet zusammenkommen zu können, und ist doch wiederum sicher, daß man verbunden ist und daß jedes direkte Wort eine Indiskretion wäre. Die Notwendigkeit des formvollen Verkehrs wird empfunden, aber das Schwierige und Lästige daran auch. So ist das Verhalten der einzelnen zueinander, wie das ganze Geschehen, ein gespanntes Spiel latenter, bis ins Letzte verfeinerter Fähigkeiten des Sichfindens und Sichentfremdens. Kari ist seinem Neffen Stani unüberbrückbar fern, aber er hört ihn ruhig, aufmerksam an und versucht, die Verstiegenheiten des Jungen höflich mit dem Notwendigen übereinzubringen. Ebenso aber helfen die Freundinnen der verzweifelten Antoinette, daß sie mit Haltung vor Kari tritt, helfen ihr durch entgegenkommendes Verständnis und durch kleinste Ratschläge; ob das nun Unsinn oder Ernst ist — die Stimmung, in der es geschieht, ist das diskrete, formvolle Beieinandersein. Das seltsame Verlöbnis Helenes mit Kari hat ja die gleiche Form: ständiges Hindrängen zum anderen und gleich wieder ein Zurückzucken in die sichere Form des konventionellen Verkehrs. Der beständige Wechsel der Anredeweise gibt das Schwanken als unbewußte Reaktion wieder. Dieses Mittel ist auch in den anderen Spielen verwendet und ist über das übliche Wechseln von Du und Sie (oder Ihr) hinaus durch das halbvertraute, halbdistanzierte Er und Sie erweitert. Alles Zeremonielle fehlt hier, aber dem Gegenständlichen werden kleine Züge entnommen: so schrillt das Telefon, als eben Baron Neuhoff seinen phrasenreichen Besuch beendet hat: „Ich mag diese indiskrete Maschine nicht!“ ruft Kari — und der Baron ist nachträglich gerichtet, Indiskretion stört die notwendige gesellige Verbundenheit. Anderseits liegt in der gesamten Organisation dieser Welt, in dem Ineinander feinster Pläne und Bindungen eine solche Ueberfülle von Lebensansprüchen, von unübersehbaren Daseinskräften und Schicksalen, daß eins das andere hindert und auflöst, daß das ganze Leben voller „Konfusionen“ und „schwierig“ wird und der Wunsch entsteht hinauszukommen: „Gut, auch das noch. Aber es ist die letzte Soirée, auf der Sie mich erscheinen sieht.“ (IV, 447)

Sich in der Welt der sicheren Form bewahren und doch darüber hinaus müssen, das ist die Atmosphäre des „Schwierigen.“ — Ganz gleich sieht es in den „Lästigen“ aus, nur daß die Konvention häßlich und schwach ist und fast nur das Hinauswollen bleibt; aber es bleibt auch hier beim Wollen, und selbst die lästige Gesellschaft hat noch den Reiz des Festlichen, der der Liebe hilft, und hat die Kraft, die Liebenden endlich zu dem Entschluß der Heirat zu bringen, den sie, mit sich allein, nicht fassen konnten.

So ist also überall ein Element der Geselligkeit vorhanden, zu dem sich alles eint: Gestalten und Handlung und Form. Es kann nicht gelingen, diese Atmosphäre so festzulegen wie die übrigen Erscheinungen der Lustspieldichtung. Aber der Hinweis darauf zeigt: dies ist durchaus etwas anderes als der Gehalt oder die formalen Elemente. Es ist zwar nur eine vage Stimmung, aber in der Wirkung so ausgeprägt, daß es nötig war, ihr Beachtung zu schenken; denn hier erst werden die verschiedenen Teile, Komik und Charakteristik, Erbe und Vorwurf, eins, hierdurch erst wird das Lustspiel ein Ganzes, wird fähig, eine tiefere Bedeutung zu tragen.

3. Grundthema.

Die Welt da zu packen, wo Menschen einander bedürfen und auf den verschlungenen Wegen eines geregelten Daseins zusammenzukommen suchen, — im Sozialen, — das ist das Grundproblem der Lustspiele von Hofmannsthal. Es ist es hier um so viel mehr als überhaupt in jedem Lustspiel, weil nicht nur das Dasein, allgemein erfaßt, als Anlaß für einen bestimmten Fall, sei es Typ oder Ereignis, zugrunde liegt, sondern weil hier das Dasein selbst Mittelpunkt ist. Oder besser: das Soziale als die Fülle der Beziehungen zwischen Menschen und als die Buntheit der willkürlichen Reglungen des Lebens. In allen Elementen dieser Lustspiele ist das irgendwie vorhanden und schließlich nimmt es noch eigenen Wert an als Verbindung zum Ganzen, als Atmosphäre. Dieses eigentliche Ziel der Lustspiele im einzelnen zu bestimmen, hieße die Spiele noch einmal schreiben oder gleich eine Welt aufbauen wollen, die von zweihundert Jahren zeitlich nicht begrenzt, von der Kultur der abendländischen Völker allein nicht ausgefüllt wäre (denn wie viel vom Orient spielt hinein, wie vieles, das, aus dem Augenblick geboren, von der „Kultur“ nicht erfaßt würde und doch hier Dauer erhält). Denn auf ein so Großes richtet der Dichter sein Schaffen: was als „das Soziale“ ein Lustspielelement ist, gehört ihm zur geistigen Lebensmöglichkeit, ist Stufe seiner inneren Existenz. „Der Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst[108])“, so erläutert Hofmannsthal das Thema seiner Kunst nach der Ueberwindung der Loris-Epoche. Das höhere Selbst, die umfassende Weite des Ich, in der es dem Universum gleich die Welt als Urbild in sich trägt — diesen Zustand hat der junge Mensch von Ursprung, „präexistent“ besessen. Dann aber kommen die Forderungen des Lebens, ziehen ihn aus der Ichbegrenzung heraus. Nun gilt es, den Reichtum des ersten Weltbesitzes wiederzuerlangen und doch durch das Leben zu gehen, ja gerade die Aufgaben des Daseins, das Soziale eben, als den Weg zu erfassen, auf dem ein Durchdringen zum Sein möglich ist. Das Sein ist die ewige Form des Lebens, jene, die nur das höhere Selbst ergreifen kann. Im Sozialen also muß es möglich sein, in diesem

[108]) Ad me ipsum, a. a. O. S. 327.

letzten Sinne zu sich selber zu gelangen. Die Tat, das Werk und das Kind sind die Mittel dazu. In ihnen kommt das Ich über sich selbst hinaus, wird mehr, wird höheres — verwandelt sich. Aber nur jener ist fähig zu diesem Weg, der sich selber treu bleibt, der sich nicht um des Vonaußenkommenden willen aufgibt, sondern nur der, welcher ein Schicksal trägt. Sich selber treu bleiben und sich dennoch wandeln, das ist es, was im Sozialen erreicht werden muß. Die starr sind oder oberflächlich, haben kein Schicksal und kein eigentliches Leben.

Die ernsten Spiele Hofmannsthals geben das Ringen um diesen Weg, zeigen den Schmerz des Widerspruches von Treue und Verwandeln und den Sieg als Erlösung oder als Wiedergeburt. Die Lustspiele aber stellen den Menschen schon in den Besitz des Mittels zum höchsten Sein, stellen ihn mitten auf diesen Weg: „Das erreichte Soziale, die Komödien[109])." Ihre eigentliche Bedeutung ist also das Kommen zu sich selbst, Bewährung der Treue, wirkliche Wandlung. Diese Bedeutung wird nicht so sehr von einer der Gestalten verkörpert, als vom ganzen Spiel verwirklicht, auch wenn Einer das Ich ist, in dem die Wandlung geschieht.

Anfangs ist das Thema noch mehr von außen her ergriffen. In den Florindo-Spielen geht es um die Treue in der Liebe und die Untreue des allzu Flüchtigen. Die Aufgabe ist noch, das anströmende Leben der Außenwelt mit dem inneren Wert zu durchglühen, den der junge Hofmannsthal besessen, den Gestalten der frühen Dramen als inneres Problem gegeben hatte. Im „Tor und Tod" ist es unmittelbar und grundsätzlich „die Treue, die der Halt von allem Leben ist", nämlich allgemein:

„Nicht länger stumm im Nehmen und im Geben,
Gebunden werden — ja! — und kräftig binden." (I, 145)

In den Florindo-Spielen dagegen handelt es sich um den Einzelfall, daß Florindo dem Mädchen untreu ist, der Kapitän sie aber heiraten wird. Von hier aus erst eröffnet sich der Blick für die größere Reichweite des Abenteuers. Was vor sich geht, sind hauptsächlich Florindos kleine Erlebnisse, Cristina und der Kapitän stehen recht tatenlos daneben, die wahre Treue als Lösung wird nur angedeutet (auch in der erweiterten ersten Fassung ist sie nur letztes Ergebnis), das Spiel ist erfüllt von den Bindungen, Lösungen und Spielereien im sozialen Gefüge. Aber „wer das Gesellschaftliche anders als symbolisch nimmt, geht fehl"[110]). So folgt, daß dies wirblige Leben darstellt, wie Florindo am wirklichen Sein vorbeigeht, weil er das Bewahren nicht versteht. Er hat selber die Sehnsucht, nach der „Glückseligkeit unverbrüchlicher Treue", nach der Ehe, die erst das ist, „was das Leben lebenswert macht" (IV, 86). Aber er ist unfähig dazu (IV, 129). Die Frauen stehen hier symbolisch für

[109]) Ad me ipsum, a. a. O. S. 327.
[110]) Buch der Freunde, S. 22.

das Leben — sie nun erscheinen ihm bald alle gleich wie ein Ei dem andern (IV, 87), bald findet er: „Welch' unendliche Verschiedenheit zwischen den Frauen!" (IV, 118). Er weiß das Leben nicht im Sinn und und als Bleibendes zu ergreifen. Der Kapitän dagegen ist sofort von Cristina zu tiefst berührt, sein Werben in Treue ist Sinnbild für das Ausharren bei der eigenen Lebensbahn. Was er als Wunsch schon jetzt ausspricht (IV, 21, 31, 86): Ehe und Kinder, wird er besitzen, er wird so, über sich selbst hinauskommend, sein „Ueber-ich" finden. Angedeutet also ist die Lösung klar, dargestellt noch symbolisch.

Im „Rosenkavalier" aber ist bereits die Wandlung selbst der Bedeutungsgehalt des Spiels. Octavian ist am Anfang ganz der „junge Herr", aufgehend im Erlebnis des Augenblicks wie Andrea, der kein „Gestern" kennt (I, 103). Aber dann findet er die feste Bindung in der Liebe, für die er kämpfen und sich entscheiden muß, darin ersteht ihm eine Aufgabe, also ein Schicksal. — Tiefer liegt alles bei der Marschallin. Schon in dem flüchtigen Glück mit dem jungen Octavian erkennt sie, daß hier die Zeit die Herrschaft über sie hat, daß es also notwendig ist, sich nicht an solches Glück zu klammern; das „zerlauft zwischen den Fingern" (IV, 172), und man muß es als Vergängliches nehmen; denn die sich davon nicht genügend distanzieren, sich nicht vom Zeitlichen ab zum Dauernden wenden, „die straft das Leben, und Gott erbarmt sich ihrer nicht" (IV, 174), sie sind schicksallos. Ihr aber gelingt es, dieser Freude zu entsagen. Es ist viel was sie aufgibt; im Symbol wird es deutlich: wenn sie am Schluß an der Hand des Vaters der jungen Rivalin hinausgeht, ist sie wirklich „die alte Frau, die alte Marschallin" neben den beiden jungen Verliebten, wie sie sie es vorher befürchtet hat (IV, 170). Aber es ist ein Verzicht aus tiefer Einsicht, und sie erreicht darin die höchste Steigerung: sie ist sich selber treu geblieben, hat gerade durch die „Verwandlung" zur reifen Frau ihre Lebenspflicht bewahrt, sich nicht ans Zeitliche verloren und so wird sie Persönlichkeit.

Ueber die Bedeutung der „Ariadne auf Naxos" hat Hofmannsthal selbst das Entscheidende gesagt[111]): „Ewig beharren bis an den Tod oder in der Verwandlung sich bewahren". Jedoch der hohe Wert wird allein von den Gestalten des ernsten Teiles der Oper getragen, die komischen Figuren sind nur die Zerrbilder dazu. Zerbinetta ist unfähig zur Treue, ihr ist es „immer ein Müssen", sich jedem Neugekommenen hinzugeben (I, 330). Auch sie redet — höchste Ironie der Komödie! — von den Verwandlungen, die jeder ihr brachte. Aber eben weil sie das tiefe Ergreifen des eigenen Selbst und seiner unwandelbaren Aufgabe nicht kennt, sind ihre Verwandlungen „halb im Taumel", kein Weiterkommen oder Opfern, wie dagegen Ariadne sich nur wandelt, weil sie zu sterben glaubt. Nie kommt Zerbinetta auf den Sinn und also voll-

[111]) Briefwechsel S.148 ff, Rod. Nachtr. III. Teil, S. 75 ff.

endet sie die Aufgabe des komischen Gegenspiels, wenn sie Ariadnes Wiedererweckung durch den Gott für nichts anderes ansehen kann, als was sie selber eben immerfort tat: einen neuen Liebhaber wählen[112]).

In den Bearbeitungen ist das Durchdringen des Grundthemas verschieden. Die Stücke nach Molière fügen dem Original nur solche Verinnerlichungen bei, die die Grundidee belassen. Herr Jourdain im „Bürger als Edelmann" und in der ersten Fassung von „Ariadne" wird in seiner Narrheit bestärkt, sie wird ihm als gleicher Traum wie jede Seligkeit gedeutet (S. 103) — gewiß ist auch das ein wandelloses Festhalten, aber fern der eigentlichen Fragestellung nach dem Ich. (Molière hat natürlich auch diese Besinnung nicht). — In den „Lästigen" klingt aber schon ein wenig an, was dann im „Schwierigen" voll ertönt: der Schwarm der Gesellschaftsmenschen ist unfähig, bis zum Tiefsten durchzudringen, biegt alles nach seinem Geschmack um, was er an echten Bemühungen findet. (So Dorimenens Schlußworte, als das Paar sich endlich entschlossen hat, zusammenzubleiben: „Man soll eine Frau nie stören, wenn sie ihre vergeblichen Versuche macht, jemand festzuhalten, der sich nicht festhalten lassen will". Rod, Nachtr. II, S. 58). Dem gegenüber stehen dann die zwei, die die Hohlheit durchschauen und sich fester binden möchten, die ihrem Ich ein Schicksal suchen. Und wirklich gelangt Alcest dazu, seinen allzu eifrigen Anspruch auf die höhere Lebensform übereinzubringen mit den „Notwendigkeiten der Existenz" und sie also zu verwirklichen, genau wie Orphise am Schluß dazu gelangt, ihre allzu konziliante Haltung zur Gesellschaft zu korrigieren und ebenfalls die Verwirklichung ihres besseren Seins, den Entschluß zur Heirat zu erreichen. All das ist jedoch nur kurz mit Worten angedeutet, erst im „Schwierigen" wird es gespielt und gelebt sein; in den „Lästigen" herrscht letztlich doch Molières Grundidee: „Quoi! toujours des fâcheux!" — In den „Phantasien über ein Raimundsches Thema" dringt auch ein wenig von der Grundbedeutung durch: Longimanus suchte auf Erden sich selber, sein Spiegelbild — einen Sohn. (Vgl. „Ad me ipsum:" Durch das Kind zum höheren Selbst!) Als er das verstanden hat, erwacht er aus seiner grämlichen Monarchenlaune und wird tüchtig, lebendig, gütig. Jedoch auch hier ist es keine eigentliche Wandlung; denn der Geisterkönig kommt ganz durch Zufall auf diese Lösung, das Erlebnis fehlt, das ein höheres Selbst wirklich hervorbringen könnte. Eduard zeigt schon bedeutsamer, wie sein Ich ungefestigt in beständigem Schwanken jedem neuen Mädchen erliegt und doch keines halten kann, um sich das „Ueber-ich" zu gewinnen — ihm fehlt die Treue. Aber das Fragment zeigt nicht, wie der Konflikt zum Austrag kommt. — Dagegen fügt sich in „Dame Kobold" das Grundthema Hofmannsthals spielend in Calderons Intrige ein. Die beiden Paare finden in der Liebe die gegenseitige Steigerung und Lösung:

[112]) vgl. auch Briefwechsel S. 159 und S. 161.

Don Manuel, der Glücksmensch, den alle lieben, muß durch diese Intrige hindurch, um geprüft zu werden; in der Frau erst findet er das Ideal, das ihn erschüttert und eigentlich zu sich selbst bringt (S. 194). Angela daneben kommt durch ihn aus der starren Witwenschaft heraus, wird zum Tun gezwungen, (Vgl. „Ad me ipsum:" Durch die Tat zum höheren Selbst!) darin wird ihr widerspruchsvolles Wesen eins (S. 153), und sie kann im Schutz des Geliebten geborgen sein. Andererseits wird Don Juan durch die Liebe aus seiner Stummheit und der Starrheit seiner Lebensideen gelöst (S. 125 f),

„daß er liebend erst enthülle
seines Wesens ganze Schönheit". (S. 90)

(Das gilt für alle vier, ja fast allgemein für die Träger des Grundthemas in Hofmannsthals Lustspielen). Beatriz fühlt sich gleichfalls durch ihn über sich selbst hinaus verwandelt: „Du bist ja selbst mein Steuer!" (S. 126). Zwischen den Paaren aber steht Don Luis, der von allen Böses denkt, sich selbst nur Unglück zutraut und doch überheblich und egoistisch ist. Ihm gelingt es nicht, ein Wesen zu binden, und keiner kann ihn aus seiner zornigen Starrheit erlösen. Zum mindest wäre es seine Aufgabe,

„die Verwirrung der Geschicke
durch ein lieblich Wort zu enden!" (S. 203)

Aber seiner Seele fehlt die Kraft für andere, er ist eben nicht gebunden, ist nicht im Sozialen und verschwindet lautlos aus der anderen Jubel. (S. 204)

Wie im „Schwierigen" die Aufgabe gelöst werden kann, deutet schon Loris an, da er vom „Andenken an unserer Großväter Zeit" spricht: „Dieses Heimweh nach Jugendlichkeit, diese Sehnsucht nach verlorener Naivität, die aus Kinderaugen ins Leben schaut, nach Einfachheit, nach Resignation und nach stillem, leise gleitendem Leben ist eine sehr österreichische Stimmung". (Loris, S. 193) In dieser Stimmung, die ein Hinneigen zum „Ueber-ich" der Jugend (Präexistenz) enthält, wehrt sich Kari gegen die Fesseln, die die Gesellschaft ihm anlegen will. Er ist innerlich weiter als alle anderen, er hat Charakter, und sein Blick geht auf die „höhere Notwendigkeit", wie er es nennt (IV, 307) — es ist nichts anderes als das Sinnvolle, das Sein, das hinter diesem Gesellschaftsleben steckt. Die anderen sind im Zeitlichen befangen; das Soziale erschöpft sich in Intrige, Konversation, Absicht. Kari aber mißt die notwendige Diskretion und Selbstbewahrung an dem nur ihm eigenen Gesetz und wendet dieses hohe Maß auf die Gesellschaft an — so stößt er überall auf Taktlosigkeiten, Mißverständnisse. Ein Leben in solcher Schwebe zwischen innerem Anspruch und der sozialen Ueberbrückung zu führen, bereitet „Schwierigkeiten". Demzufolge kommt er zu keinem Entschluß und bleibt bei aller inneren Bestimmtheit unfähig, unterliegt den Einflüssen, die auf ihn einströmen. Die stärksten kommen von den

Frauen; auf sie wirkt die Bestimmbarkeit seines Wesens anziehend, sodaß er sich oft gegen seinen Willen ihnen verbunden sieht. Es ist anfangs ein unstetes Schwanken, das doch nie Genuß und Absicht ist, sondern ein Getriebensein, ähnlich Florindos Wesen. Bis von einer Frau dann auch die Erlösung kommt: Helene zeigt ihn sich selbst, erklärt, daß die Schwierigkeiten den Grund darin haben, daß er sich nicht unerbittlich genug für sein Selbst einsetzt (IV, 430). Er hat die Sinnerkenntnis, aber er verwirklicht sie nicht im zeitlichen Gesellschaftsgeschehen. Durch ihre Tat: die sozialen Schranken zu durchbreben, indem sie Kari nachgehen, das Elternhaus verlassen wollte, erreicht sie, daß er gebunden ist, macht sie ihn ruhig in sich selber (IV, 434). Diese Liebe ergreift ihn als ganzes Wesen, steigert ihn in seinem Sein: so gewinnt sein innerer Besitz eine soziale Wirklichkeit — er kommt endlich zum „höheren Selbst". Hier sind die verschiedenen Richtungen des Motives fein verschlungen: das Ich besitzt das Sein, die Treue zur inneren Aufgabe; aus der Verwandlung durch einen anderen, durch eine Tat komint die Steigerung des Selbst, es ist lebensfähig, und das Soziale, die gefestigte Stellung in der Gesellschaft, bietet damit den Weg zum „Ueberich". Dies ist der Höhepunkt der Grundthematik in den Lustspielen: „das erreichte Soziale" ist ganz durchlaufen.

Im „Unbestechlichen" klingt noch einmal das Verwandlungsmotiv an: Jaromir ist nicht fähig, seinem Erleben seelische Kraft zu geben, er kann nur genießen. Theodor aber bringt ihn zu seiner Frau und dadurch zu sich selber (V. Akt, 4. Szene), Theodor, der darüber steht und die Sinnbezogenheit in sich trägt, den sicheren Instinkt für das Bleibend-Wertvolle, den Haß gegen das Oberflächliche.

„Arabella" schließlich ist erfüllt von dem Zusammenklang von Treue und Wandlung, die gegeneinander stehen, zweimal verschieden erlebt. Beide Seiten des Grundthemas sind hier noch einmal in reicher Weise nach außen und nach innen dargestellt. Zdenkas unreife, trotzige Leidenschaft steigert sich zu opfernder großer Liebe und dabei wandelt sich der Knabe zum Mädchen. In Arabella liegt die Wandlung tiefer: daß sie erst kalt und spöttisch spielen konnte, bis ihre jähe Liebe sie zum eigentlichen Frau-Sein führt. Die Treue ist bei Zdenka das überwindende Hingeben, daß sie ihrem „liebevolleren Herzen", ihrem Selbst gehorcht. Bei Arabella ist es Selbstbehauptung: auch in der großen Verwandlung durch den schicksalbringenden Mann bleibt sie überlegen, führend, kühl bis zum letzten Augenblick: „Ich kann nicht anders werden, nimm mich wie ich bin!" (S. 95) Was hier vor sich geht ist ein Spiel des Daseins, Prüfungen erstehen dem seiner selbst gewissen Herzen aus dem Sozialen. Die Menschen aber besitzen die Welt so spielend leicht, auch in der Verwicklung leicht, und sind des Zusammenhanges mit einem höheren Sinn so sicher, daß die Verwirrungen des Lebens ihnen nichts sind als ein von letzter Bedeutung erfülltes Lustspiel.

VII.
Stellung zum deutschen Lustspiel.

Die Untersuchung ging auf Art und Wesen der Lustspieldichtung Hofmannsthals aus. Sie verfolgte zunächst die fortschreitende Entwicklung der Dichtung und bemerkte, wie erst nach Ueberwindung der Jugendepoche die Lustspielproduktion einsetzt, wie anfangs die Versuche scheitern oder nur schwer zum Abschluß kommen, bis im „Rosenkavalier" die erste Höhe erreicht ist; sie zeigte dann die vielerlei Bearbeitungen, die im „Schwierigen" ihre volle Verwertung finden, bis abschließend „Arabella" die meisten Tendenzen in sich vereint. Nach diesem Ueberblick mußte die elementare Grundlage des Heimaterbes betrachtet werden, und es ergab sich, daß des Dichters Vorstellungen vom Wesen seines Landes in den Hauptfiguren der Spiele vertreten sind und daß diese Charaktere gemeinsam die typischen Erscheinungsformen der österreichischen Gesellschaft lebendig machen. Auf die überkommene Grundlage fügte sich darauf die überkommene Form; es ließ sich feststellen, daß Hofmannsthal außer der wissentlichen Erneuerung der commedia dell'arte das Alt-Wiener Volksstück als Tradition des Theaters in sich fortleben läßt und zwar neben der einmaligen Anwendung des Rollenstücks hauptsächlich in der Verwendung und Verwandlung einzelner Formelemente. Nun mußte der innere Aufbau der Spiele betrachtet werden, und es fand sich eine enge Korrespondenz zwischen Gestalten und Handlungen; Charakterlustspiel und Gesellschaftsstück erschienen als gleicherweise vertretene Grundformen; vor allem aber ließ sich eine ganz eigene Art der Charakterbehandlung durch gleichnishafte Verengerung nachweisen. Dies führte bereits zu der Sonderart der Hofmannsthalschen Lustspieldichtung, zu seiner gleichnishaften, auf das Höhere bezogenen Ironie und zu den Höhepunkten der Spiele im Humor. Daneben konnte auf die ganz besondere Art der Vereinigung des einzelnen in einer Atmosphäre heitererer Geselligkeit hingewiesen werden. Und so zeigten sich schließlich die Lustspiele als mittragend an des Dichters Lebensaufgabe, an der Erringung eines „höheren Selbst" durch Treue und doch Verwandlung, durch den Besitz eines Schicksals im sozialen Dasein.

Für die so umrissene Dichtung fanden sich die betonte Wendung zum Sozialen und die Verinnerlichung als durchgehende Tendenzen. Diese Vertiefung und Beseelung muß durchaus als anmutig, spielend und unverbindlich erkannt werden; so nur bleibt dem Ganzen der Charakter des Heiteren. Wo einem Lebensvorgang das Problem der Beharrung und Verwandlung mit restloser Folgerichtigkeit auferlegt wird, kommt die unerbittliche Tragik des Zwiespaltes hervor — so wird bei Hofmannsthal Elektra zum tödlichen Triumph, der Bettler im „Großen Welttheater" zur entsagenden Erlösung geführt. Im Lustspiel aber bleibt der Unverwandelte unbestraft, er steht als lächerlich da, doch mehr nicht. Die Forderung der Selbststeigerung ist ja unverbindlich: „So hat halt Gott die Welt geschaffen"

(IV 258). Die Gestalten der Spiele zeigen also diese für den Dichter grundlegende Vertiefung bald mehr, bald weniger. Jedoch gemessen an den literarischen Werken, die durch die Tradition auf Hofmannsthals Lustspieldichtung Einfluß nehmen, ist die Verinnerlichung bei aller Anmut der Form vollkommen konsequent. Das Stegreifspiel ist durch und durch sinntragend geworden, die alten Motive, Spielformen und Allegorien könnten keinen Platz in diesen Stücken finden, wenn sie nicht den tieferen Gehalt aufgenommen hätten. Hofmannsthal vertritt dem Volksstück gegenüber das höhere Lustspiel.

Innerhalb der Entwicklung des höheren Lustspiels nun setzt Hofmannsthal die wesentlichen Tendenzen fort, die das deutsche auf seinem allmählichen und schwierigen Werdegang ausgebildet hat. Jedoch wird sich hierbei noch einmal zeigen, was für die ganze Betrachtung der Hofmannsthalschen Lustspieldichtung zu gelten hatte: die Erkenntnis des Wesentlichen kann nur gelingen vor dem Hintergrund seines dichterischen Gesamtwerks und in Verbindung mit den ihm eigenen Grundanschauungen. Welchen Wert und welche objektive Bedeutung seine Lustspiele haben, ließe sich darum nur aus einer umfassenden und objektiven Einschätzung seiner Persönlichkeit und seiner Dichtung erschließen.

Drei Haupttendenzen des deutschen Lustspiels sind es, die Hofmannsthal aufnimmt. Vor allem verbindet ihn der Zug zur Verinnerlichung mit den Schöpfungen der eigentlichen deutschen Lustspieldichter. Das Lustspiel überhaupt ist schon dadurch als höhere Gattung vom Schwank geschieden, daß es aus einer Weltanschauung hervorgeht und trotz seiner heiteren Form Weltbetrachtung und Besinnung bietet[113]). Das deutsche Lustspiel, im besonderen verstärkt diesen Zug dadurch, daß es von einem „gemütvollen Humor“ getragen ist[114]). In ihm bewährt sich die humorische Welthinnahme, wo sie rein zum Ausdruck kommt, an einem Zwiespalt, der ins Seelische greift, ihm genügt der Widerspruch des Geschehens oder des Geistes nicht, der in anderen Literaturen etwa den Charakter der Komödien bestimmt. Das zeigt sich wenn der gleiche Vorwurf zweimal behandelt wird: wo sich etwa Molière mit genießendem Vergnügen an die Verwirrung der Handlung, an die Komik des Vorgangs hält, sieht Kleist Anlaß zur Darstellung tiefster, schon im Tragischen wurzelnder Seinskonflikte.

So ist es in allen großen Lustspielen; die Betonung der komischen Vorgänge, zumal ihrer für die Komödie fruchtbarsten Form, der Intrige, tritt immer mehr zurück hinter dem Wert der Gestalten, hinter der von diesen getragenen tieferen Bedeutung. Bei Lessing (Minna von Barnhelm) setzt die Vertiefung noch — dem Vorbilde Diderots folgend — am begrifflich Rationalen an: „Darstellung und Erziehung des Tellheimischen

[113]) Vgl. Karl Holl, a. a. O., S. 1 f.
[114]) ebd. S. 343.

Ehrbegriffs ist die innere Handlung des Stückes[115])." Aber bereits hier gibt die innere Artung des Begriffträgers den Ausschlag zur humorvollen Beseitigung der Starrheit und bereits hier wird einmal der glatte Lauf der Intrige durchbrochen, die überlegene Lenkerin fast selbst zum Opfer ihrer List (Akt V, Sc. 10). Auf diesem Wege schreitet das deutsche Lustspiel weiter: die Charaktere, das Wesensbild der Handelnden werden Hauptziel des Stückes. Als erstes kommt Kleists „Zerbrochener Krug" ohne jede Intrige aus; hier kreisen die bunten Situationen und unterschiedlichen Gestalten in komischem Wirbel um die Selbstbeharrung der innerlich reinen Eve und den immer tiefer gleitenden Selbstverlust des lügenvollen Adam: fast schon tragisch ist die Verinnerlichung des Lustspiels. — Selbst nun in dem Fall, wo das deutsche Lustspiel doch noch die Intrige verwendet, selbst in so ausgeprägter, an spanische Tradition gemahnender Form wie in Grillparzers „Weh dem, der lügt" wird das Schema verinnerlicht, wird es erfüllt von der inneren Entwicklung Leons zur Verantwortung und Fertigkeit, des Bischofs zur Ueberwindung der lebensfernen Starrheit des sittlichen Zwanges. — Ueberall Vertiefung des heiteren Spiels, Vertiefung im Seelischen.

Bei Hofmannsthal besteht die Vertiefung im Grunde zwar auch in dieser Verwirklichung einer Weltanschauung durch das Wesen der Handelnden, insbesondere aber beruht sie auf dem beständigen Bezogensein des einzelnen auf ein Ganzes, des Ganzen auf das Höhere. Das Ganze, die Gesamtheit und Einheit des Spiels, ist bei ihm in anderer Weise wirksam als bei anderen; denn er hat das Mittel der Atmosphäre und vermag nicht nur die selbstverständliche Harmonie jeder Dichtung zu schaffen, sondern die Verbindung und Vereinigung der Teile selbst wird lebendig, das Medium wird Wertträger. Damit aber hat alles einzelne ebenso Teil an der großen Vertiefung wie die bedeutungsvollen Hauptcharaktere. Wie diese das lebende Symbol für das Grundthema sind, so tritt jede Szene, jede Geste in Bezug zu der Erfüllung der Seinsaufgabe, denn jede ist Glied der alles umhüllenden heiteren Geselligkeit. Diese aber bildet das Ziel: „den Weg zum höheren Selbst." Nichts anderes soll die Umgestaltung der fremden Vorlagen, die gleichnishafte Charakterisierung der Gestalten, die sinnbezogene Heiterkeit, als das Lustspiel vollkommen mit dieser Verinnerlichung durchtränken, selbst die Intrige, selbst noch den tollen Scherz.

Neben dieser wichtigsten Tendenz des deutschen Lustspiels nimmt Hofmannsthal eine andere, mehr formale in seiner Weise auf: die volkstümliche oder real-historische Basis. Es bestände nämlich die Gefahr, daß die Bedeutungsfülle und Vertiefung, die im deutschen Lustspiel nötig ist, die Kraft der Heiterkeit, das unbekümmerte Leben des Spiels ersticke, daß die Stücke in zu großem Maße der „Bildungskunst" angehören und das ursprünglich Komische, Volkshafte unterdrücken. Darum enthalten

[115]) ebd. S. 183.

die deutschen Lustspiele sämtlich ein Moment, daß den Hintergrund für das sinnvolle Spiel bildet und durchaus allgemeiner, unproblematischer, volkstümlicher Natur ist. In diesem Sinne wirkt das nationale Bewußtsein in „Minna von Barnhelm“ und macht die Verlobungsgeschichte irgendeines Offiziers, das lebensfremde Ehrbewußtsein eines Mannes zum Exponenten des Volkes, das langsam in der Verbindung der Sächsin mit dem Preußen zur Einheit erwacht.— Es muß kein national-historischer Hintergrund sein: der „Zerbrochene Krug“ spielt in einem niederländischen Dorf; aber dadurch, daß ländliche Menschen in Streit geraten, daß ohne Dazwischentreten der Reflexion eines Gebildeten die Naturen in ihrer Ursprünglichkeit erscheinen, kann das große Problem der Behauptung der Selbstgewißheit gegen die empirische Wahrscheinlichkeit zu einem volkstümlich lebendigen, zum Lustspielgegenstand werden. — Wie bei diesen beiden Stücken ist es immer wieder.

In Hofmannsthals Lustspielen nun sind die Volkselemente in nicht geringer Fülle vorhanden: in Detailzügen, in der Sprache, in der Charakterisierung. Jedoch gerade sie sind größtenteils durch den beständigen Bezug auf die durchaus unvolkstümliche Bedeutung verwandelt, sind „verfeinert.“ Dafür aber besteht ein Gegengewicht: hinter jedem Vorgang erscheint spürbar die Stadt Wien[116]). Das ergibt — wenn auch nicht die nationale Aufgabe wie bei Lessing — so doch die nationale Einordnung und ergibt die Zugehörigkeit zu dem greifbaren heimatlichen Gemeinwesen. Keine andere Funktion haben Paris im „Bürger als Edelmann“, Venedig in „Cristinas Heimreise“, Madrid in „Dame Kobold“; sie sind nichts anderes als diese „groß und kleine, dumpf und leichte Stadt, die Stadt seichter greller Tage und tiefer Nächte, die eher zu lieben und zu hassen als zu begreifen und zu verlassen ist“ (Ber. d. Sph. S. 102). Durch sie ist alles mit einer Gemeinschaft und einer realen, historischen Basis verbunden — ähnlich wie die Volksstücke, in der Bedeutung für die Dichtung aber ähnlicher den großen Lustspielen. Alles beruht auf der stets mehr spürbaren als vorgedrängten Anwesenheit der „Wienerstadt“.

Schließlich nimmt Hofmannsthal noch eine letzte Tendenz auf, die in der Entwicklung des deutschen Lustspiels liegt: „daß in der komischen Kunst Musik und Drama sich immer mehr und mehr nähern und mit der Zeit vielleicht ganz miteinander verschmelzen“[117]). Hofmannsthal kam viermal dazu (Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Bürger als Edelmann, Arabella), mit dem Musiker gemeinsam das Lustspiel auf die hohe Ebene der Oper zu bringen, auf der das Theater seinen festlichen Glanz voll enthüllen, zugleich aber der besinnliche Gehalt zart und doch eindringlich wie nie Gestalt werden kann. Er mußte dazu kommen. Er selbst

[116]) Nur im „Unbestechlichen“, in „Silvia im ‚Stern‘“ ist es unbestimmtes Oesterreich, nur im „Danae“-Entwurf fehlt es ganz.

[117]) Hermann Hettner, a. a. O., S. 177; vgl. auch Holl, a. a. O. S. 343f.

bezeugt, wie seine Kunst von Anfang nach Musik gedrängt, und gerade sein Lustspiel bezeugt, wie er bestrebt ist, überall die Verinnerlichung durchzusetzen, überall also das lyrische Element auszubreiten.

Dadurch, daß es möglich wurde, das Lyrisch-Besinnliche und das Getragen-Festliche in das Lustspiel hineinzutragen, gewann Hofmannsthals Kunst, die in allem nach der erhabenen Totalität des Seins strebte, ein Werkzeug in diesen auf Lust und Lachen gerichteten Spielen. In ihnen gestaltet er das Dasein, das Zeitliche als Raum der inneren Vollendung und gestaltet es mit dem freudigen Blick, daß darin ein Weg wäre, hoffnungsvoller als tragischer Untergang, aber auch häufiger, wirklicher, menschlicher als gnadenvolle Erlösung. So wird das heitere Spiel dem nach innen gewandten Dichter ein Hymnus auf das Leben.

Literatur.

I. Allgemeines.

Hettner, Hermann: Das moderne Drama, hsg. P. A. Merbach, 1924 Dtsche. Lit.-Denkm. d. 18. u. 19. Jhts., Nr. 151, 4. Folge Nr. 1.

Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1913.

Lipps, Theodor: Komik und Humor, 1922.

Bergson, Henri: Le Rire, 33. éd., Paris 1930.

Volkelt, Johannes: System der Aesthetik, München 1910.

Penth, Walther: Die Erscheinungsformen des Komischen im deutschen Lustspiel, Diss. Kiel, 1924.

Fürst, R.: Raimunds Vorgänger, Schr. d. Ges. für Theatergesch., 10, Berlin, 1907.

Enzinger, Moritz: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, Schr. d. Ges. für Theatergesch, 28/29, Berlin, 1918.

Rommel, Otto: Johann Nestroy, ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik, in: Nestroy, Sämtliche Werke, Bd. 15, S. 75, Wien 1930.

Scherillo, Michele: La commedia dell'arte, 1884.

Belloni, Antonio: Storia letteraria d'Italia: Seicento.

Heraldt, Heinz: Max Reinhardt, Berlin 1915.

Falkenfeld, Hellmuth: Vom Sinn der Schauspielkunst, eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs, Charlottenburg 1918.

Polgar, Alfred: Max Pallenberg, in: Der Schauspieler, eine Monographiensammlung, hsg. von Herbert Jhering, Nr. 9, Berlin (1921).

II. Texte.

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke, Bd. I—VI, Berlin 1923/24. Bd. IV, Lustspiele (Cristinas Heimreise, Der Rosenkavalier, Der Schwierige).

Rodauner Nachträge, Zürich Leipzig Wien 1918, Teil 1 — 3. 3. Teil: Szenen und dramatische Fragmente in Prosa: Die Lästigen, Der Sohn des Geisterkönigs, Florindo und die Unbekannte. (zit.: Rod. Nachtr.)

Mutter und Tochter, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie, Neue Rundschau, Berlin, November 1929, S. 624.

Silvia im ‚Stern', Fragment, in: Hesperus, ein Jahrbuch von Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Borchardt, 1909 S. 115/157.

Cristinas Heimreise (erste Fassung), Berlin 1910. Die Begegnung mit Carlo, in: Hyperion, Zweimonatsschrift, hsg. von Franz Blei, München 1908, Bd. I. Heft 6, S. 97.

Die Heirat wider Willen, Komödie in einem Akt von Molière, neu übersetzt von Hugo von Hofmannsthal, (Nur als Theatermanuskript, Schreibmaschine) Verlag S. Fischer, Theaterabteilung, Berlin (1911).

Ariadne auf Naxos, Oper in einem Aufzug, zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" des Molière, (Textbuch) Berlin (1912).

Der Bürger als Edelmann, Komödie mit Tänzen von Molière, (Textbuch) (ohne Hofmannsthals Namen) Berlin (1918).

Der Verarmte, in: Kunst und Volk, Festgabe, Wien, Verlag Leopold Heidrich, 1923, S. 92.

Dame Kobold, Lustspiel von Calderon. Freie Uebersetzung für die neuere Bühne, Berlin 1920.

Florindo, Wien (Avalun-Verlag), 1923.

Der Unbestechliche, (Nur als Theatermanuskript, Schreibmaschine) Verlag S. Fischer, Berlin (1923).

Danaë oder die Vernunftheirat, kleine Oper in drei Akten, in: Corona, Zweimonatsschrift, hsg. von M. Bodmer und H. Steiner, Zürich, IV. Jahr, 1. Heft Oktober 1933, s. 108/117.

Arabella, (Textbuch), Berlin (1933).

Buch der Freunde, Tagebuchaufzeichnungen, Leipzig, 1929.

Loris, die Prosa des jungen H. v. H., Berlin 1930, (zit.: Loris).

Die Berührung der Sphären, Berlin 1931, (zit.: Ber. d. Sph.)

Ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier, in: Der Merker, österreichische Zeitschrift f. Musik u. Theater, Wien, März 1911, S. 488.

Der Rosenkvalier, Zum Geleit. In: Musik für Alle, Nr. 246, Berlin 1927.

Die ägyptische Helena, (Einführung), Insel-Almanach 1929.

Dramaturgische Reflexion, Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 16. 7. 1929.

Richard Strauß: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1926 (zit.: Briefwechsel).

Calderon: Schauspiele, übersetzt von J. D. Gries, V. Bd. Berlin 1822.

Raimund, Ferdinand: Sämtliche Werke, hsg. Glossy und Sauer, Wien 1881.

III. Ueber Hofmannsthal.

Brecht, Walther: Gespräch mit Hofmannsthal, Dtsche. Allgm. Zeitung, Berlin, 25. 12. 1929.

Gedenkrede auf Hofmannsthal, Deutsche Rundschau, Berlin, Juni 1930, S. 205.

Hugo von Hofmannsthals „Ad me ipsum" und seine Bedeutung, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt 1930, S. 319.

Ueber Hugo von Hofmannsthals „Bergwerk zu Falun", Corona, III, 2, Dez. 1932, S. 210.

Koch, Franz: Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl, Jahrb. d. Freien Deutschen Hochstifts, 1930, S. 257.

Kommerell, Max: Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt 1930.

Wassermann, Jacob: Hofmannsthal, der Freund, Berlin 1929.

Schaeder, Grete: Hugo von Hofmannsthal, Gestalten, Berlin, 1933.

Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst, Berlin, 1931.

Pannwitz, Rudolf: Hugo von Hofmannsthals Komödien, in: Das junge Deutschland, hsg. v. Deutschen Theater Berlin 1918, I, 7, S. 209.

Petsch, Robert: Hofmannsthal als Lustspiel Dichter, in: Rheinische Thalia, hsg. v. Intendant Dr. A. Kraetzer, I, 41, Juni 1922, S. 822.

Auernheimer, Raoul: Hugo von Hofmannsthal als österreichische Erscheinung, Neue Rundschau, Berlin, Nov. 1929, S. 660.

Jacob, H. E.: Oesterreichische Form, Neue Rundschau, Berlin, Nov. 1929, S. 667.

Pollatschek, Walther: Hofmannsthal und die Bühne, Diss. Frankfurt, 1924.
Fechter, Paul: Helene Thimig als Helene Altenwyl, Deutsche Rundschau, Nov. 1930, S. 182.
Hilpert, Constantin: Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo von Hofmannsthal, Zeitschrift für Aesthetik, III, 3, S. 361.
Hagelberg, Lilli: Hofmannsthal und die Antike, Zeitschrift für Aesthetik, XVII, 1, 1923, S. 18.

Weitere Angaben und Arbeiten über Hofmannsthal vgl. bei

Jacoby, Karl: Systematisches Verzeichnis der Schriften Hugo von Hofmannsthals, in: Imprimatur, hsg v. d. Ges. für Bücherfreunde, Hamburg, 2. Jhrg. 1931 S. 241, 3. Jhrg., S. 121.

Soweit nichts anderes angegeben, beziehen sich die Zitate auf Hofmannsthals Gesammelte Werke.

Vita.

Ich, Paul Werner Müller, wurde am 10. Oktober 1911 zu Hamburg, meinem Heimatsort, als Sohn des Kaufmanns Henri Adolph Müller und seiner Ehefrau Marianne, geb. Meyer, geboren.

Im Jahre 1930 legte ich am Vereinigten Tempelhofer und Askanischen Gymnasium zu Berlin die Reifeprüfung ab. Darauf studierte ich an der Universität Berlin vier Semester, zwei Semester an der Universität Würzburg und zwei Semester an der Universität Basel. Ich hörte bei den Herren Professoren Petersen, Max Herrmann, Alewyn, Hübner, Wechssler, Roman Woerner, Franz Rolf Schröder, Hans Meyer, Zinkernagel, Hoffmann-Krayer, Raymond, Schmalenbach.

Herrn Prof. Dr. Roman Woerner bin ich für den Beginn und Herrn Prof. Dr. Zinkernagel für den Abschluß meiner Arbeit zu großem Dank verpflichtet.